

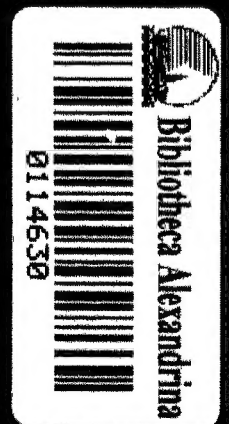
دراسات أدبية

دراسات أدبية

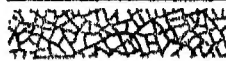
مفهوم الإبداع الفني
في

النقد العربي القديم

مجدي أحمد توفيق



دراسات ادبية



● ● الاخراج الفنى :

ماجدة البنا

مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم

مجدي أحمد توفيق



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

الى الذين يؤرقهم الخوف « على » مستقبل العقل النقدي
في بلادنا *

والى الذين يؤرقهم الخوف « من » أن يكون للعقل
النقدي مستقبل في بلادنا *

المقدمة

(١) في وضع العلم :

حظى النقد القديم بعناية الرواد ، فنشرت أعماله الكبرى نشرًا حسنًا ، واثضحت معاملته لمن يطلبون معرفته ، وأصبح الطريق إليه معبدًا ، يشعر السائر فيه بالطمأنينة والوضوح .

وأخذ الباحثون يحاولون أن يشرحوه . ولجأوا لأجل هذه الغاية إلى المنهج التاريخي . وكان هذا المنهج في أغلب الأحيان قرنيا ، يشابع تاريخ النقد القديم قرنا فقرنا . وقاس الباحثون حياة النقد على حياة الانسان ، فاستخدموا ألفاظ الطفولة ، والنضج ، والشيوخوخة ، ووصفوا مراحل النقد بها . وطابق الباحثون بين النقد والذوق ، فمضوا يرسمون صورة للنقد القديم ينتقل فيها من الذوق الخالص ، إلى الذوق المخلل ، إلى التعليل الخالص . وأطلق الباحثون على هذه الانتقالات مصطلحات مختلفات ، فقليل انه ينتقل من النقد غير المنهجي ، إلى النقد المنهجي ، إلى البلاغة المجردة من النقد ، وقيل انه ينتقل من الذوق الساذج أو المذهب ، إلى النقد المنظم ، إلى المنطق الشكلي . ولم يخرج الباحثون من جميع هذه الأسماء التي سموها عن ثلاثية : الطفولة ، والنضج ، والشيوخوخة .

ومع أنهم بما بذلوه من جهد قربوا إلينا ، وحجبوا إلينا ، النقد القديم ، إلا أنهم قد اطمأنوا إلى كثير من الأفكار ، وسلموا بها ، حتى أصبحت في حاجة إلى أن تمتحن بالشك فيها . من هذه الأفكار قياسهم حياة النقد على حياة الانسان . هذا قياس غريب لا يضعون له مبررا

واضحاً أو غير واضح . ومع ما فى هذا القياس من اتفاق مع ما نراه من أن النقد الأدبى ظاهرة انسانية من ظواهر الوجود الانسانى ، يحاول فيها الانسان أن يرى فيما هو مائل أمامه صورة المستقبل الذى يسعى اليه ، إلا أن تأكيد انسانية النقد شىء شديد الاختلاف عن قياسه على حياة الانسان . وأخطر ما فى هذا القياس أنه يفتت صورة النقد الى ثلاث صور تتوالى بتوالى مراحل الحياة ، وبين هذه الصور اختلافات نوعية تفقد صورة النقد وحدتها . كذلك فإن هذا القياس لا يستطيع أن يعلل بقاء الطفولة كاملة فى مراحل النضج أو الشيخوخة .

هذا التجاور بين المراحل ممكن فى حياة النقد ، غير معروف فى حياة الانسان . كما أن الانتقال من مرحلة الى أخرى يحتاج الى تفسير علمى مما يخرج بنا فى الواقع عن هذا التقسيم الثلاثى الى أمور خارجة . ولقد ربط المؤرخون حياة النقد بما يسمى بالحياة الأدبية ، ولنا أن نتساءل : اذا كانت الحياة الأدبية مزدهرة فى الجاهلية فلم لم تكن حياة النقد ناضجة حينئذ وكانت فى طور الطفولة ؟ . هذه المراحل العمرية لا تتطابق مع ربط حياة النقد بحياة الأدب ، ولا تتطابق مع التتبع القرنى الذى حرص عليه مؤرخو النقد القديم .

ويبدو أن الدكتور احسان عباس قد أحس على نحو ما بشىء من عدم الثقة فى هذه الأفكار ، فمضى فى مقدمة كتابه « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » يربط النقد بنىء غير عمر الانسان وحاسة الذوق ، فربطه بشىء أكثر صلة بالنقد هو الاحساس بالتغير . (١) لكنه بعد المقدمة أقام كتابه على نفس الأساس من التتبع القرنى مع شىء من الامتداد الجغرافى داخل كل قرن من أقصى المشرق الى الأندلس ، فطلت مقدمة الكتاب أخطر من متنه .

ومع هذا فإن الاحساس بالتغير بوصفه احساساً بانتقال من قيمة الى أخرى لا يبعد كثيراً عن الذوق مادام الذوق شعوراً بالقيمة . ومازال المنهج التاريخى واحداً لم يتغير فى الحالى . وما زال هذا المنهج يرسم صورة للنقد القديم قوامها الانتقال من مرحلة الى أخرى . وتحتل العوامل الباقية الى الانتقال مكاناً هاماً من هذه الصورة . فإذا أردنا أن نلتمس هذه العوامل وجدنا المنهج التاريخى يتحول بنا الى موضوعات تشغله مشغلة كبيرة . هذه الموضوعات هى : تأثير القرآن على النقد ، وتأثير الثقافة

(١) د . احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - بيروت - دار الثقافة -

اليونانية على النقد ، والخصومات الأدبية ، والتمييز بين الميئات النقدية التي نبت النقد فيها . ومن الواضح أنها موضوعات متفاوتة من النظرة المقارنة الباحثة عن التأثير والتأثر . وبين هذه الموضوعات تنفتت صورة النقد ، ويتم الاجهاز على فكرة المراحل وتنحيثها جانبا ، وتمزيق الصورة جذاذا .

فالمنهج التاريخي - كما استخدمه الباحثون - يفع فى عيبين كبيرين : الأول تفنيت صورة النقد القديم ، والثانى اسقاط مفاهيم حديثة عن التطور وحياة الانسان عليها . وفى ظل هذين العيبين أصبح النقد القديم وقائع مجردة من سياقها لا تفوز منا بتحليل يوضح بناءها الداخلى ، أو نظامها فى التفاعل مع المجتمع .

ويبدو أن الباحثين قد شعروا بالحاجة الى التحليل فمضوا يمزجون التاريخ بالتحليل . لكنه جاء تحليلا تاريخيا فى أغلب الأحيان - جاء تحليلا لوقائع جزئية وليس تحليلا للنقد القديم فى كليته .

وشعر الدكتور محمد العشماوى بهذا المأزق فهدى ينعى على النقد أنهم يقفون عند الجزئيات ، ويحاولون تفسيرها بتحليلها دلالات عامة يتخلصون بها من صعوبات التفسير ، وطالب بدراسة ما أسماه بالمنحى العام للمناقشة (٢) . لكن ما أراد المنحى العام هو موقف الناقد القديم مما يسمى بالمنطق الشكلى ، فالجزئية يمكن تفسيرها على أنها من قبيل الوقوع فى المنطق الشكلى ، أو الخروج عنه . ومن الواضح أن فكرة المنطق الشكلى متضمنة بموضوعات تاريخية كالتأثر باليونان ، والتحول من النصيح الى السميخوخة .

والمتأمل فى محصول تحليل الباحثين للنقد القديم يجد أنه يقع فى عيبين كبيرين اللذين وجدناهما فى المحاولات التاريخية ، وهما : تفنيت صورة النقد القديم ، واسقاط مفاهيم حديثة على المفاهيم القديمة والخلط بينهما . فلقد قسموا النقد القديم الى طائفة من القضايا : كالطبع والصناعة ، والبديع وعمود الشعر ، واللفظ والمعنى ، والسرقات والضرائر ، وما الى ذلك . وعولج النقد القديم فى ضوء مفاهيم معاصرة . فقييل ان الطبع والصناعة هى قضية الخلق والابتكار ، وان اللفظ والمعنى هى مسألة الشكلى والمضمون ، وان كلام عبد القاهر الجرجاني عن المعنى ومعنى المعنى هو

(٢) د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الادبى بين القديم والحديث - بيروت

دار النهضة العربية - ١٩٧٩ م - ص ٢٩١ .

كلام تشومسكى عن البنية السطحية والبنية العميقة • وتعرض النقد القديم لكثير من التمزيق والخلط •

ومع الاعتراف والامتنان لجهود الباحثين التي أضاعت السبيل ، وكشفت كثيرا من المعميات المحيرة ، وأشاعت نوعا من الشعور بما فى النقد القديم من قيمة انسانية ، الا أن تصحيح ما وقعت فيه هذه الجهود من تفتيت الصورة ، ومن اسقاط الحديث على القديم ، واجب محتوم على كل محب للنقد القديم ، راغب فى قراءته قراءة صحيحة •

بيد أن هذين العيبين لم يقعا لضعف فى القدرة ، أو لتهاون فى العمل ، ولكنهما نتيجة لغياب منهج يرى فى النقد القديم خطابا اجتماعيا ، يكتسب وحدته من وحدة الجدل الاجتماعى ، وله طبيعته الخاصة المتميزة من الخطاب النقدي المعاصر • وبناء هذا المنهج هو بداية الطريق الذى علينا أن نتقدم فيه •

(ب) فى المنهج وأجراءاته :

النقد الأدبى خطاب اجتماعى • والخطاب ليس نقلا « لرسالة » فحسب ، ولكنه تفكير فردى ومشترك ، ووجود فردى ومشترك ، وتفاعل ، وجدل ، واحتدام للحياة • ويمارس مفهوم الخطاب تعديلا جوهريا فى مفهوم النقد ، فالنقد ليس كلمات استحسان أو استهجان تكتب أو تقال من فرد واحد ، عن نص واحد ، فى لحظة واحدة ، وربما فى حجرة منقطة • النقد هو الموقف من النص ، فموقف المبدع من نصه فيه نقد ، وموقف المتلقى من النص فيه نقد ، وموقف الناقد من النص جوهرة النقد • ويظل النقد فى المواقف المتنوعة ، وبفضل تنوعها ، تخاطبا اجتماعيا • ويكتسب الخطاب وحدته من وحدة هذا التخاطب فى المجتمع •

والعرفة بهذا فك شفرة ، لكن الشفرة – فى الواقع – تفاعل ، وجدل ، ووجود مشترك • والمعرفة كذلك كشف نظام ، لكنه نظام لغوى ، كلامى ، حوارى ، تفاعلى ، جدلى ، فى نفس الوقت •

هذه المسلمات تحتاج الى تحديد الاجراءات التى تحول هذا المنطق الرمضى الى نتائج معرفية محددة • وقد يتسع المنهج للعديد من الاجراءات ، وعلينا أن نحدد تلك التى يحتاج اليها موضوع « البحث » ، والتى تكفى لرسم صورة واضحة للخطاب النقدي القديم • ويجب أن نتذكر أن موضوع « البحث » ليس التحليل الشامل للخطاب القديم ، لكنه تحليل لأحد مفاهيمه • ويمكن تحديد الاجراءات على النحو التالى :

أولا : التحليل الرأسي والأفقى :

١ - التحليل الرأسي :

هذا تحليل يركز على البدائل النقدية ، وهى لا تكتشف بإجراء تباديل وتوافق على المشكل النقدى لخراج جميع ما ينطوى عليه من احتمالات ، ولكنها البدائل التى كانت مفاهيم حية فى الخطاب ، ويحاول كل منها أن يكون بديلا لغيره . وهنا تظهر ثلاثة أنواع من البدائل :

أ - البديل الأولى :

ويتمثل فى المفاهيم والتصورات والمقولات التى تشيع فى جماعة المتلقين ، وتحكم مواقفهم من الفن ، ومثله العليا ، وطبيعته الخاصة ، وتشكل الاستجابة للعمل الفنى ، التى تؤثر بالتالى فى المبدع ، وفى الوضع الفنى كله ، ومن الواضح أن العوامل الاجتماعية مسئولة عن هذه المفاهيم والمقولات والمواقف ، وأنها تخلو من المنهج العلمى ، وإن كانت تحاول أن توحى بأن لها صدقا وصحة علميين ، وهى - آخر الأمر - كاشفة عن علاقة الانسان بالعالم بكل تعقيداتها .

ب - البديل المنهجى :

ويتمثل فى المفاهيم والقضايا والمقولات التى تشيع بين النقاد الذين يتسلحون بالمنهج العلمى ، الذى يتعالى على التحيزات ، والأحكام المسبقة ، والانخراط فى صراعات المذاهب الفنية ، والنظر الى الموضوع بمعزل عن أهواء الذات واسقاطاتها . هذه المفاهيم تشترك فى الجدل الاجتماعى مشاركة فعالة ، وتحمل فى داخلها مؤثرات واضحة من البديلين : الأول والثالث ، وإن كان فى جوهره لا يتبنى شيئا من هذين البديلين ، بقدر ما يحاول تصحيح مفاهيمهما .

ج - البديل المذهبى :

ويتمثل فى المفاهيم والمقولات التى تنشأ فى الصراع حول أنماط الابداع الفنى ، مثل ألفاظ الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية ، والسريالية ، والدادية ، وما الى ذلك . وفى جدل المبدعين حول أنماط الابداع ، الذى يشارك فيه أنصارهم وخصومهم ، وربما يكون بعض النقاد المنهجيين صاحب نبوءة به . تشيع هذه المفاهيم التى تنطوى على تفاعلات مردودة الى علاقات الانسان بالعالم .

وإذا قلبنا النظر في هذا التحليل الثلاثي نجد أنه يرجع الى مفهوم واسع للنقد يؤول فيه الى خطاب اجتماعي يدور حول الموقف من الأثر الفني . وإذا أرجعنا النظر كرة ثانية نجد أن هذا التقسيم الذي يميز بين ما هو غير علمي ، وما هو علمي ، وما هو تاريخي ، يرجع الى تمايز مصادر هذه البدائل من المتلقين ، الى النقاد ، الى المبدعين ، مما ينسني معه التمييز بين ثلاثة أنواع من الخطاب ، أو ثلاثة أنواع من النقد . ولعل هذا التمييز يصلح مقدمة شديدة الإيجاز لما نسميه نظرية الأنواع النقدية ، وهي نظرية مفتقدة ، قادرة على حل كثير من مشكلات النقد ، كما تجيب نظرية الأنواع الأدبية على بعض المشكلات . ولعل النقد القديم مجال صالح لدراسة ميدانية تجريبية تختبر إمكانية هذه النظرية ، ومدى صلاحيتها . وإذا أرجعنا النظر كرة أخرى نجد أن كل نوع من هذه الأنواع يتداخل - وهذه طبيعة فعل التخاطب - مع الأنواع الأخرى ، بحيث تصبح هذه الأنواع مستويات لخطاب النقدي ، فنظرية الأنواع النقدية هي نظرية المستويات النقدية ، في نفس الوقت .

٢ - التحليل الأفقي :

وهو التحليل الذي يركز على ما في الخطاب النقدي من مفاهيم ، وما ينشأ عن العلاقات بين المفاهيم من قضايا ، وما في الخطاب من آليات وديناميات ، من مثل عمليات التحويل الدلالي التي تفتح المفهوم على المفاهيم الأخرى ، وما في الخطاب من علامات ذهنية كالمصطلحات ، أو رمزية كثنائية أو استعارية ، أو عرفية كاستخدام ألفاظ مألوقة في اللغة ممثلة بالايحاء .

ثانيا : تحليل المفهوم :

أما التحليل الرأسي والأفقي فوظيفته أن يعطي صورة عامة عن الخطاب النقدي القديم . وأما تحليل المفهوم فهو أقرب من موضوع « البحث » . ويقوم هذا التحليل على تحديد المفهوم ، أو تعريفه تعريفا علميا يقوم على تحديده علام يصدق ؟ وما العلامات التي تشير اليه ؟ وما فئات النصوص التي تشتمل عليه ؟ ومع التعريف تأتي دراسة التطور لتحفظ للنظرية التاريخية بقاءها في المنهج ، ولتوضيح تشكيلات المفهوم في الخطاب . ثم تأتي محاولة تفسيره تؤكد على طابعه الخاص كمفهوم من مفاهيم الخطاب ، فيه ما في كل خطاب من تفاعل بين الانسان والعالم ، وبين وجوده الخاص والوجود الاجتماعي المشارك له .

ثالثا : اجراءات أخرى :

وهي اجراءات تقتضيها مشكلات البحث ، ومشكلات الموضوع ، مثل اجراء اختيار العينة ، واجراء وضع تعريفات اجرائية ، واصطلاحات اجرائية ، لا تصدق الا في سياق البحث ، فما يصطلح البحث - مثلاً - على تسميته بالمفهوم البلاغي ليس تعريفاً للبلاغة ، لكنه لا يصدق الا على ما يطاق عليه هذا المصطلح داخل البحث .

ج - في الموضوع :

موضوع « البحث » هو : « مفهوم الابداع الفني في النقد العربي القديم » ، فما المراد من هذه الكلمات ؟

أما كلمة « المفهوم » فتعني التصور الحاصل من اللفظ في العقل (٣) ، كان العرب يفهمونها هكذا ، ولا يختلف مراد القوم عن مرادنا . الا أن المفهوم يزيد على هذا المعنى أنه قائم حاضر في الخطاب ، وأنه نوعان : فمنه حاضر لفظاً كمفهوم الطبع ، أو الصنعة ، أو اللفظ ، أو المعنى ، أو السرقة ، أو ما اليه . ومنه حاضر بغير لفظ واحد كحال « الابداع الفني » .

وكلمة « الابداع » تشير الى كل ما يتعلق بانتاج العمل الفني ، من بواعث ، ومهيئات ، وعملية خلق ، وتوليد ، وعلاقة بالنص ، وما الى ذلك . والمشكلة التي تواجه دراسة « الابداع الفني » ، أن الخطاب النقدي القديم لم يبلور له لفظاً محدداً ، فكان الابداع يعني الخلق من عدم بالنسبة لله عز وجل ، وكان يعني طلب البديع من محسنات ووجوه بلاغية بالنسبة للشاعر . وكانت الكلمة في الفقه تعني « ابتداء » أو « بدعة » ، أو استحداث شيء غير مقبول دينياً . ومع هذا فالمادة اللغوية كانت تستعمل منها « يبتدع » ، في بعض الأحيان ، بمعنى يبتكر ، أي كان لها حضور عرفي لا اصطلاحى . وكان للمفهوم عموماً حضور من النوع الثاني الذي يكون فيه حاضراً واضحاً بغير مصطلح واحد يلتصق به . وسوف يتناول البحث هذا كله في سياقه ، ويجب أن نتذكر الآن مسألة مقبولة ، ذلك أنه لا يمكن قيام خطاب نقدي بغير تصور ما للابداع الفني . مثل هذا التصور موجود في كل خطاب ، وإن لم يعلن ، أو يدرك ، وجوده .

(٣) الشريف على بن محمد الجرجاني : كتاب التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية -

ط ١ - ١٩٨٣ م - من ٢٢٠ - مادة « المعاني » .

أما كلمة « الفنى » فتحاول زعزعة الثقة بتصوير شائع ، يوحى لنا بأن النقد العربى لم يكن الا نقدا للشعر ، ولم يحمل الا تصورا - ناضجا أو غير ناضج - للشعر . ولا شك أن الكشف عن مفهوم للإبداع يتعلق بالفن عموما سواء كان فنا أدبيا ، شعرا ، أو نثرا ، أو فنا غير أدبى ، موسيقى ، أو عمارة ، أو زخرفة ، أو ما الى ذلك من الفنون الجميلة والفنون النفعية ، يبرهن على أن الناقد القديم لم يكن فى تصوره أسير الشعر ، وكان يحمل تصورا عاما لفنون حياته .

أما « النقد » فهو الموقف من العمل الفنى ، وهو بهذا خطاب اجتماعى كما تقدم .

وأما كلمة « القديم » فتثير مشكلة . ذلك أن النقد القديم ممتد عبر قرون طويلة ، وله مصادر من الكثرة والضخامة بحيث لا يمكن استيعابها . و « البحث » يواجه هذه المشكلة بإجراءين : الأول تحديد هذا الامتداد الزمنى الضخم ، وقبول اتساعه الزمنى من أعماق الجاهلية الى زمان ابن الأثير ، وابن خلدون ، وحازم القرطاجنى ، مع التنازل عن محاولة الاستقصاء التاريخى ، والتتبع لجميع التفاصيل ، والاكتفاء بما يطلبه منهج التحليل عموما ، وتحليل الخطاب خصوصا ، من طرح المعالم الكبرى لهذا التراث النقدى الكبير - والنانى اختيار عينة من المؤلفات النقدية تمثل أهم النصوص النقدية التى أنتجها النقاد ، والتى احتفل بها الباحثون ، وأثبت الرواد أنها تمثل أعلام المؤلفات النقدية القديمة .

(د) فى الخططة :

لما كان البحث يهدف منهجيا الى طرح منهج جديد لتحليل الخطاب النقدى القديم ، يمكن به رسم صورة جديدة للنقد القديم تخلص من تفتيت الملامح ، وتخلص من الخلط بين القديم والحديث ، مما يشمر بناء جديدا للعلم فى حقل دراسة النقد القديم ، ويهدف كذلك موضوعيا الى الكشف عن مفهوم الإبداع الفنى وتجلياته المختلفة ، فى الخطاب القديم ، فإن الخططة تأتى تبعا للمنهج والموضوع ، محاولة أن تصف مراحل تطبيق المنهج على الموضوع .

من هنا تبدأ الرسالة بتمهيد فى مفهوم الإبداع الفنى فى الدراسات الحديثة . يستهدف تمييز الحديث من القديم ، وتجنب الخلط بينهما فى الرسالة كلها .

يتلو التمهيد القسم الأول فى المفهوم الأول للإبداع الفنى . فيعرفه ، ويدرس تطوره ، ويعمل على تفسيره .

ثم يأتي القسم الثاني فى المفهوم المنهجى للإبداع الفنى فيزيل صعوبات الوصول الى هذا المفهوم بالكشف عن معنى وملامح المنهج القديم ، ثم يعرف المفهوم تفريعا عن المنهج ، ثم يدرس تطوره ، ثم يعمد إلى محاولة التفسير .

أما القسم الثالث فى المفهوم المذهبى للإبداع الفنى فيبدأ بتمهيد يشتمل على اجراء ، يتمثل فى التحول عن دراسة المفهوم فى مذاهب الشعراء ، الى دراسته فى الخطاب النقدي عند ثلاثة من كبار النقاد : ابن طباطبا ، وعبد القاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجنى . وفى هذا الاجراء فائدة منهجية بالجمع بين بحث الخطاب على مستوى جماعى ، وبحثه على مستوى فردى (monographic) ، فيصبح لدينا نموذج من دراسة فعالية مفهوم الإبداع الفنى فى بناء نصوص نقدية كاملة غير مقطعة من سياقاتها . كما أنه يساعد على اكتشاف المثل الجمالية التى استعمل عليها الخطاب النقدي ، والتداخل بين مستوياته .

ثم يأتي القسم الرابع فى مفهوم الإبداع الفنى فى قضايا النقد القديم ، فيبدأ بالتعريف بمفهوم القضية ، وبقضايا الخطاب النقدي القديم ، ثم تأخذ الدراسة من قضايا الطبع والصنعة ، واللفظ والمعنى ، والسرقات ، مدخلا ، ونماذج لسائر القضايا ، على أساس أن استيفاء بحث هذه القضايا جميعا يحتاج الى دراسة خاصة .

هـ - فى المصادر والمراجع :

يندرج هذا البحث فيما يعرف بأنه ما وراء النقد Metacritism ، وهو ذلك الفرع من البحث الذى يتحدث فيه النقد عن نفسه ، وكما أن دراسة اللغة باللغة هى ما وراء اللغة ، فان دراسة النقد للنقد هى ما وراء النقد . وفى هذا الفرع من البحث تكتسب المصادر النقدية الصدارة فى الأهمية ، ففيها ذخيرة من النصوص النقدية التى هى موضوع التحليل .

وفى هذا الصدد تبرز أهمية النصوص النقدية التى أطال الباحثون المكوث عندها ، وتعاملوا معها بوصفها الأعمال الاعلام فى النقد القديم . من هذه الأعمال قواعد ثعلب ، وفحولة الأصمعى ، ونقد قدامة ، وعيار ابن طباطبا ، وبيان حيوان الجاحظ ، والشعر والشعراء لابن قتيبة ، وأدب الكاتب له ، واعجاز الباقلانى ، والخطابى ، والرمانى ، وموازنة الآمدى ، ووساطة الجرجاني ، ودلائل وأسرار عبد القاهر ، وعمدة ابن رشيقي ، ومثل ابن الأثير ، ومنهاج حازم القرطاجنى . هذا الميراث الخصب ، وهذه الأعمال ، أو الأطروحات ، الكبيرة ، هى موضوع التحليل .

ومن جهة ثانية ، هناك انتفاع ، وحوار ، بين البحث وأعمال الباحثين الرواد ، بداية من الهياوى ، وطه حسين ، وأحمد أمين ، ومرورا بطله أحمد إبراهيم ، والحاجرى ، وبدوى طبانة ، وزغلول سلام ، ومندور ، والغنىمى هلال ، ومحمد زكى العشماوى ، وعبد القادر القط ، ومصطفى ناصف ، وغيرهم من الباحثين المصريين وغير المصريين ، بما قدموه من جهود لأضاءت السبيل ، وجعلت نثر النصوص النقدية القديمة يلعب ببريق هساد .

والله الموفق الى سواء السبيل

تمهيد

مفهوم الابداع الفنى فى الدراسات الحديثة

- ١ -

الاتجاهات الأساسية فى دراسات الابداع الحديثة

يحتاج مفهوم الابداع فى الدراسات الحديثة الى اهتمام كبير يضيق عنه المقام ، لذا فإننا مضطرون الى الايجاز فى عرضه . وليس الهدف من وراء مثل هذا العرض الا أن نرسم صورة للمفاهيم الحديثة للابداع الفنى ، اذا وضعت بجانب المفاهيم القديمة ظهرت الفوارق الدقيقة التى يؤدى التغافل عنها عادة الى الوقوع فى عيب كبير ، وهو أن نسقط على المفاهيم القديمة ملامح المفاهيم الحديثة التى ليست منها .

ويقتضى منا التعريف بمفهوم الابداع فى الدراسات الحديثة أن نعالجه على مستويين : الأول مستوى الاتجاه العام ، أو السمة الأساسية التى تنتظم الدراسات الحديثة ، والثانى هو الاتجاهات الأساسية والفروق العامة بين مفاهيم الابداع الفنى المختلفة التى طرحتها الدراسات الحديثة

ونستطيع - فيما يتعلق بالمستوى الأول - أن نقرر فى ثقة واطمئنان أن الفكر الحديث كله يميل الى رسم موضوعاته بسمات الحركة والتطور والتعقد والصراع ، لا يتم فهم أى موضوع الا فى ضوءها

ففى الوقت الذى اتجهت فيه العلوم التجريبية الى ادخال موضوعاتها المعامل حيث تصبح النتائج متعلقة بالحواس المباشرة والادراك الحىانى ، اذا بهذا الاتجاه الذى يبسط الأمور يفضى الى عناية متزايدة بالمناهج الاحصائية ، والى توظيف متنام للأجهزة الحديثة Computers التى بلغت درجات عالية من التعقيد .

وتؤكد النظريات العلمية الحديثة على طابع الحركة . . . يظل بها الأمر الى درجة أنها لا تسمح بالمرور بحالة بعينها مرتين نظراً لتناقض

الطاقة باستمرار كما في علم القوة الحرارية ، أو ذلك لأن الأشياء تتقدم تقديما مستمرا نحو غاية معلومة لا نملك أن تبلغها أبدا كما في مذهب التطور (٤) .

والتحول المعاصر في علم الفيزياء ليس الا إعادة بناء فعالة للعلم على أساس من فكرة الحركة والتطور والتغير (٥) . والحال كذلك في علم النفس حيث نجد عالما مثل فرويد يعول على فكرة الصراع النفسى تعويلا تاما ، حتى ليعد حيلة دفاعية كالكبث استجابة هروبية من الصراع (٦) ، تزداد تعقدا بانقسامها الى كبث أولى ، وكبث ثانوى ، ونظرية خاصة بعودة المكبوت (٧) .

وفى الفلسفة نجد برجسون مع انكاره لفكرة الآلية (٨) ، يعول تماما على فكرة الصيرورة فى جميع فلسفته ، خاصة كتابه « التطور الخالق » ، حتى ليعرف الصورة بأنها « لحظة تلتقط من انتقال مستمر » (٩) . كذلك نجد فى منهج الجدل الهيجلى بانتقاله من القضية الى النقيض فالركب (١٠) ، مظهرا من الأخذ بفكرة الحركة ، هو ذات المظهر الذى نجده عند ماركس الذى يخالف هيجل داعيا الى ما يسمى بالجدل المقلوب .

وانعكس هذا كله على حقل النقد الأدبى فنجده ناقدا « ماركسيا » مثل لوكانتش يزواج بين فهم عميق للمادية الجدلية ومصادرها عند هيجل ، ومعرفة حقيقية بالأدب الألمانى « (١١) . وإذا تركنا ناقدا تقدميا مثل لوكانتش الى آخر يعلن رجعيته بملء الفم ، هو ت . اس . اليوت نجده يؤسس نظريته النقدية - التى شاع بيننا اختصارها الى مصطلح « المعادل

(٤) د . عبد الرحمن بدوى : الزمان الوجودى - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٥٥ م - ط ٢ - ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٥) المصدر السابق ص ١٩٤ - ١٩٧ ، روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف - ت : حليم طوسون - مراجعة فؤاد حداد - القاهرة - ١٩٦٨ م - دار الكاتب العربى - ص ٩٨ .

(٦) د . طلعت منصور وآخرون : أسس علم النفس العام - القاهرة - ١٩٨١ - الأنجلو المصرية - ص ٤٨٢ .

(٧) د . عبد المنعم الحفنى : موسوعة علم النفس والتحليل النفسى - القاهرة - ١٩٧٨ م - مكتبة مدبولى - ط ١ - ٢٣٠/٢ .

(٨) د . يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ - ص ٤٣٨ .

(٩) برجسون : التطور الخالق - ت . د . محمود محمد قاسم - مراجعة د . نجيب بلدى - القاهرة - ١٩٨٤ م - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ٢٦٨ .

(١٠) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢٧٥ .

(١١) وينيه ويليك : اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين - ضمن (مقالات فى النقد الأدبى) - ت . د . ابراهيم حمادة - القاهرة - ١٩٨٢ - دار المعارف - ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

الموضوعي « مضيعين كثيرا من قضاياها النظرية - على فكرة ترى أنه يوجد « هناك شيء خارج ذات الفنان ، يدين له الفنان بالولاء ، والتفاني الذي يجب أن يرضخ له ، ويضحي لأجله بنفسه كي يكتسب مركزه الفريد ٠٠٠ » (١٢) . هذه العبارة تعني صراحة أن الفنان لا يخضع لأوامر اللاشعور الذاتي الذي يعكس حاجات ذاتية خاصة ، لكنه يمارس كذلك - كما يقول ولتر جاكسون بيت : « هروبا من العاطفة » و « هروبا من الذات » (١٣) .

لنقرأ البيوت :

« تشكل الآثار الفنية الحالية فيما بينها نظاما مثاليا ، يتغير عند اضافة عمل فني جديد (جديد بحق) اليها . والنظام القائم يكون كاملا قبل أن يصل العمل الجديد . وحتى يستمر هذا النظام بعد اضافة الجديد ، فإن « كل » النظام القائم يجب أن يتغير ولو تغيرا طفيفا . وهكذا تكون علاقات ، ونسب ، وقيم كل عمل بالنسبة « لكل » متغيرة ، وهذا هو التكيف بين القديم والجديد . وأيما امرئ يوافق على فكرة النظام هذه ، وعلى شكل الأدب الأوربي والأدب الانجليزي ، لن يجد من المحال القول بأن الحاضر ينبغي أن يغير من الماضي ، بقدر ما يوجه الماضي الحاضر » (١٤) .

اننا نرجع الى البيوت لأنه يمثل - كما أشرنا - أكثر المواقف تقليدية وكلاسيكية . مع هذا فإن النص الذي أوردناه يكشف بجلاء عن أنه يخالف النظريات الكلاسيكية التي تحصر الأدب في محاكاة النموذج القديم ، من حيث هو يفتح الباب أمام التطور والحركة والتجديد . العمل الفني الجديد يحق يغير النظام الفني كله . الحاضر « ينبغي » أن « يغير » من الماضي . يعني هذا أن الفنان يسعى الى الحركة والتطور لا الجمود أو التكرار . ويعني أيضا أن فكرة الموضوع لما هو « في الخارج » ، أو ما أسماه بيت « هروبا من الذات » ليس جمودا أو سكونا ، لكنه سعي الى التطور . كلما يمعن الفنان في الهروب من الذات الى « الشيء » الخارجى المسيطر عليه ، يصبح قادرا على الابداع والتطور والتجديد . هكذا نواجه فكرة التطور والحركة والصراع في أكثر الاتجاهات النقدية المعاصرة محافظة على التراث .

(١٢) البيوت : (وظيفة النقد) - ضمن الكتاب السابق - من ١٣ .
(١٣) ولتر جاكسون بيت : (تعريفات باتجاهات نقدية) - ضمن الكتاب السابق -

من ٩٨ .

(١٤) البيوت (وظيفة النقد) - ضمن الكتاب السابق - من ١٣ .

نستطيع أن نطمئن إذا إلى أن الدراسات الحديثة تشتمل بتوظيفها مفهوم الحركة وما إليه من التطور والصراع والجدل والتعقيد (١٥) في تفسير الظواهر المختلفة وعلى رأسها ظاهرة الابداع الفني . لكن فكرة الحركة فكرة مرنة تستوعب كثيرا من الاتجاهات المتناقضة " علينا أن نحدد طريقا لرسم معالم هذه الاتجاهات .

وإذا أخذنا علم النفس نموذجا لتحديد الاتجاهات الأساسية للدراسات الحديثة فإننا نجد الباحثين قد اختلفوا في عرض هذه الاتجاهات (١٦) ، لكن المقارنة بين عروض الباحثين تبلور أمامنا ثلاثة اتجاهات نستطيع أن نطمئن إليها كمدخل لتحديد مفهوم الابداع الفني في الدراسات الحديثة . هذه الاتجاهات هي : الانجاء التجريبي ، والاتجاه التحليلي ، والاتجاه الانساني ، على أن نضع لهذه المصطلحات تعريفات إجرائية مناسبة تحددها . ولعل هذا التقسيم الثلاثي يتضح تجريبيا في العرض التالي .

(١٥) بالنسبة لفكرة التعقيد نلاحظ أن هيربرت كول Herbert Kohl قد سمي كتابه فلسفة القرن العشرين (عصر التعقيد)

The Age Of Complexity, a mentor book, 1965.

(١٦) قارن د^ر يوسف مزاد^ا يوسف مراد والمذهب الكافى : اعداد وتقديم : د^ر مراد وهبة ، القاهرة ١٩٧٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ١١٧ - ١٣٠ ، بكتاب : د^ر عيد السلام عبد الغفار : مقدمة في الصحة النفسية - القاهرة - ١٩٨٣ م - دار النهضة العربية - ص ٤١ ، ٤٢ .

- ٢ -

مع التجريبيين

تختلف التجربة Experiment عن الجريمية Empricism ، فالأولى قد تكون مجرد أداة علمية محايدة متميزة من شخص الباحث ، أما الثانية فموقف فلسفى يرى أن تصوراتنا ومعرفتنا تتأسس ، كلياً وجزئياً ، على الخبرة Experience من خلال الحواس ، والملاحظة الذاتية ، أو الاستبطان Introspection ، وترتبط المعرفة بمواد الحس Sense Data ، مع انكار أى قضايا قبلية أو تركيبية تسبق الخبرة الانسانية (١٧) .

ولما كان التجريبيون المحدثون ينظرون الى الانسان بوصفه حشداً من القدرات السلوكية التى نمتها البيئة ، فان الابداع عندهم توظيف سلوكى غير مألوف لبعض القدرات النفسية البيئية . ومن الممكن للتخالف ان يصير مبدعاً بتنمية قدراته ، فالاختلاف بين المبدع والعادى « انما هو اختلاف فى الدرجة لا فى النوع » (١٨) . ومن جهة ثانية فان الابداع مختلف عن المرض النفسى أو العقلى وكل منها استجابة غير مألوفة . ان الابداع من علامات السواء والصحة النفسية ، لأنه يتطلب تنظيمًا عقلياً أو تركيباً أو تقييماً أو تتبعاً (١٩) ، أو لأنه يحقق الاعلاء (٢٠) ، أو لأنه « من مظاهر تحقق وجود الفرد أو تحقيق إنسانيته » (٢١) .

A. R. Lacey, A Dictionary of Philosophy, London & Boston (١٧) & Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 55.

- (١٨) د. مصطفى سويف : العبقريّة فى الفن - القاهرة - المكتبة الثقافية - ١٩٦٠ م - ص ٩ - ولقد سبق وردزورث الى هذه العبارة مما يؤذن بوجود إبداع أدبى يستمد مقولاته من التجريبية . انظر فى وردزورث د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - بيروت - دار الأندلس - ١٩٨١ م - ط ٢ - ص ١٤٩ .
- (١٩) د. صوب فرج : الابداع والمرض العقلى - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٣ م ، ط ٢ - ص ٣٤٠ .
- (٢٠) المرجع السابق - ص ٣٦ .
- (٢١) د. عبد السلام عبد الغفار . مقدمة فى الصحة النفسية - ص ٣٣٣ .

لقد اختزلت السلوكية الانسان الى عمليات فسيوكيميائية حتمية
بيئية . وبفضل بافلوف ميزنا بين الاستجابة المنعكسة الطبيعية وهي
الفريزة والاستجابة الاشتراكية . ومع واطسن برز دور البيئة الاجتماعية
فى تكوين ونمو الشخصية . وأصبحت السلوكية نظرية تعلم ، هو تعلم
اشتراكى تقليدى عند بافلوف وواطسن ، وتعلم وسيلى تكون فيه الاستجابة
وسيلة الى معزز أو اثناء أو هدف يدعمها عند ثورنديك وسكنر وهل (٢٢) .
وفى ضوء هذه المبادئ أصبح الابداع نشاطا لقدرات تكونت بعمليات
فسيوكيميائية حتمية ، نتججة لتعلم شرطى ، أو لتعزيز يبنى لتعلم
وسيلى .

هذا ما نجده فى المدارس التجريبية المختلفة . يعرف مدلك (مدرسة
التداعى) العمليات الابداعية بأنها « تشكيل للعناصر المتداعية فى تكوينات
جديدة لتقابل بعض الاحتياجات المعينة ٠٠٠ » (٢٣) . ويعرف نورانس
(نظرية السمات) الابداع بأنه « عملية ادراك *Process of sensing*
للشغرات وللاختلال والعناصر الناقصة ، وتكوين الأفكار والفروض
حولها ، واختبار هذه الفروض وربط النتائج ، واجراء ما يتطلبه الموقف
من تعديلات واعادة اختبار الفروض » (٢٤) . وتهيب السلوكية بفكرة
« التفاعل » لتفسر دور البيئة التى تقوم - كما يقول سكنر - بدور الاختيار
والاصطفاء الطبيعى مع الحفز والدفع (٢٥) . وفى هذا الاطار يعرف
روجرز الابداع بأنه ظهور انتاج جديد ناتج عن تفاعل بين الفرد ومادة
الخبرة (٢٦) .

ولقد اهتم الدارسون بالعملية التى ترى الابداع فرعا من بناء العقل
البشرى كما شرحه جيلفورد . ويحتوى نموذج العقل لدى جيلفورد على
ثلاثة أبعاد :

١ - عمليات عقلية : وهى تتضمن خمس عمليات : المعرفة ، الذاكرة ،
التفكير التغيرى ، التفكير التقريرى ، التقويم . وكلها عمليات
عقلية يقوم بها الأفراد عند استخدامهم مادة التفكير .

(٢٢) المصدر السابق والصفحة .

(٢٣) د صفوت فرج : الابداع والمرضى العقل - ص ٢٩ .

(٢٤) نفس المصدر - ص ٣٤ .

(٢٥) ب - ف - سكينر : تكنولوجيا السلوك الانسانى - ت . د . عبد القادر يوسف .

- الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٠ م - ص ٢٠ .

(٢٦) د فرج : الابداع والمرضى العقل - ص ٣٣ .

٢ - مضمون القدرة : ويتضمن : مضمونا شكليا ، ومضمونا رمزيا ، ومضمونا لغويا ، ومضمونا سلوكيا .

٣ - ناتج القدرة : ويتضمن : وحدات ، وفئات ، وعلاقات ، وتحولات ، وتضمينات ، وأنساقا (٢٧) .

والإبداع في هذا النموذج للعقل هو القدرات المميزة للأفراد المبدعين ، التي تميزهم في نوع من العمليات العقلية هو « التفكير التغييري » **Divergent Thinking** . ومحصلة تحليل جيلفورد لهذه القدرات ، وهذه العملية العقلية ، عوامل كثيرة ، تداول منها الباحثون أربعة :

١ - الطلاقة الفكرية **Ideational Fluency** : وهي القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار ذات الدلالة .

٢ - الأصالة **Originality** : وتسمى في الدراسات الأحداث المرونة التكيفية ، وهي القدرة على أحداث تغيير في المعاني ، وذلك طبقا لأحداث تكيف جديد .

٣ - المرونة **Flexibility** : وهي القدرة على الانتقال من فئة إلى أخرى من فئات الأفكار .

٤ - الحساسية للمشكلات **Seeing Problems** : وهي القدرة على رؤية الكثير من المشكلات في الموقف الواحد (٢٨) . ولقد وضع فروم شروط للإبداع أهمها : إمكانية الدهشة ، القدرة على التركيز ، القدرة على قبول الصراع والتوتر بدلا من تجنبه والهروب منه (٢٩) . والشروط الأخير يذكر بالفرض الذي طرحه الدكتور مصطفى سوييف وأسماء « فرض نحن » (٣٠) ، وهو يقضي بأن المبدع يشكل مع

(٢٧) استفاد الكثيرون من جيلفورد . انظر : د. سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - ط ٤ - ص ص ٣٤٩ - ٣٧٦ ، د. مصري عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م - ص ص ٢٣ - ٢٧ ، د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب - مكتبة غريب - ١٩٨٤ م - ط ٤ - ص ص ٣٢ ، ٣٣ ، د. محيي الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين - دار المعارف - ١٩٨١ م - ص ص ٨٣ - ٨٥ . وقد سقط من عرشه النوع السادس من الإنتاج : الأنساق ، بينما ذكره د. صفوت فرج : الإبداع والمرض العقلي - وأضاف رسما لكعب العقل لدى جيلفورد . وانظر كذلك لديه ص ٤٠ - ٤٣ ، ١١٩ - ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٣١ - ١٣٧ .

(٢٨) د. فرج : الإبداع والمرض العقلي - ص ٣٤ - ٣٥ .

(٢٩) المصدر السابق ص ٣٢ - ٣٣ .

(٣٠) د. سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفني - ص ١٢٢ وما بعدها .

البيئة « نحن » ، فإذا تصدع النحن يقع التوتر ، فيتم استعادة التكيف أو التكامل من طريق فعل الابداع .

وإذا انغمسنا الى فلاسفة التجربة فابسا نجد وليم جيمس يرى الابتكار كخصيصة الادراك الانساني . وعلى أساس من ايمانه بوحدة الية العالم ، وبفكر الغائية بدلا من العلية يضع وصفنا « لفعل الخلق » مملا في تجربته الكتابية . يرى فيه تجربته حسية نموذجية لغائية . مركزا على القول ان « دينا سبانيا » للرعى « يحمل (في وسط عقده) فكرة النتيجة ، يهو تدريجيا في مجال آخر ، اما أن يظهر فيه هذه النتيجة على أنها مجردة . او سمع بواسطته غنائى سسر أننا نفومها » (٣١) . بهذا يكون الابداع انفعالا لدوعى من مجال الى آخر سعيا وراء نتيجة ، وهو يؤذن بنزعة حسية وطيفية واضحة . وعلى الرغم من ايمان جون ديوى بالتعددية لا الواحدة ، فإنه مثل وليم جيمس وهافيلوك أليس يتصور التجربة ذاتها بوصفها فنا أو ابتكارا ، ويتصور - مع أليس ، فيما يقول اروين ادمان - ان الفن مجرد اسم عام يطلق على الذكاء (٣٢) ، خلافا للدراسات النفسية التجريبية التي لا ترى في الابداع مرادفا للذكاء (٣٣) . لكن الأساس التجريبي يظل واحدا يظل الجميع . وفي نزعة ظاهرية واضحة ينمساك ديوى بلفظ الخبرة Experience في وصف الفن . وهى عنده أداة من أربع ادوات للبحث والسلوك : التفكير ، الخبرة ، السياق ، الاتصال (٣٤) . والخبرة عنده - كما يقول الدكتور الأهوانى - « تفاعل الفرد مع البيئة الاجتماعية فيكتسب من هذا التفاعل العادات والتقاليد وأساليب التفكير والميل العليا والمطامح وغير ذلك » (٣٥) . ومن الواضح أن الاكتساب ههنا انفعال لا تفاعل ، أو تأثر لا تبادل للتأثير . والمراد بالتفاعل interaction ينطوي الى علاقة المسر والاسمجابة الشهيرة . لكن ديوى يضمن اليها عمقا اذ يرى فيها علاقة باطنية محكومة بفكرة القصديّة

(٣١) ولم حارس : بعض مشكلات الفلسفة - ب . د . محمد فصحى السطى - مراجعة د . زكى نجيب محمود - القاهرة - ١٩٦٢ م - وراة النفاة - ص ١٧٧ . وكلمة التجربة في السياق الفلسفى براد بها التجربة الاسانة المباشرة لا العملية .

(٣٢) اروين ادمان : العنق والاسان - ب . مصطفى حبيب - القاهرة - ١٩٦٦ م مكتبة مصر - ط ١ - ص ١٥١ .

(٣٣) د . فرج : الابداع والمرش العقل - ص ٢٧ .

(٣٤) د . أحمد فؤاد الأهوانى : جون ديوى في القاهرة - ١٩٦٨ م - دار المعارف - ط ٢ - ص ١٠٣ .

(٣٥) د . الأهوانى : جون ديوى - ص ٤٣ : هوفارو بيجون ديوى : الفن ، جبر - ب . د . زكريا ابراهيم : مراجعة وتقديم : د . زكى نجيب محمود - القاهرة - ١٩٦٣ - دار النهضة العربية - ص ٢٦ .

المستعارة من الظاهراتية ، مما يجذب به الى وصف الفن بأنه عمل شعورى واع فى مستوى المعنى يحقق أسباب الاتحاد بين الحس والدافع والفعل (٣٦) . وبإدخال فكرة الانصال الانسانى الذى يسعى الى تحقيق التكامل أو الاتحاد يؤول الابداع الى تعديل للخبرة لانتاج خبرة جديدة تتحد فيها مكونات الكائن الحى معا ، وتتعدل فيها علاقته الباطنية بالبيئة لينتج بها ، من خلال وسائط الاتصال التى يستخدمها .

وعلى نفس النحو التجريبي يعمل اروين ادمان فيرى فى الفن كشفا لسر الوجود (٣٧) ، لكن الوجود عنده هو التجربة المباشرة ، وهى بدورها « ليست سوى مؤثر واستجابة للكائن الحى ، وتمثل فى « خمس حواس صغيرة تنتفض بالبهجة والسرور » (٣٨) ، « فالفن اسم يطلق على الادراكات التى بها تعمى الحياة ما يكتنفها من ظروف خاصة ثم تحل هذه الظروف الى شىء غاية فى الطرافة والابداع » (٣٩) .

كذلك ينتهى هربرت ريد الى نفس المفاهيم الوظيفية الحسية ، اذ يؤسس تعريف الفن على مبدئين : مبدأ الشكل وهو مشتق من العالم العضوى ووظيفة من وظائف الادراك ، ومبدأ الابداع وهو وظيفة من وظائف التخيل ، (٤٠) ويجد نفسه فى النهاية يرجع الى تيودور فختنر ، وليس ، وشبرانجر من السجريسين (٤١) أما حديثه المطول فى كتابه « الفن والمجتمع » عن السحر والتصوف والديانة ، والعقل اللاواعى فليس الا توظيفاً لآراء فرويد (٤٢) ، فى سياق المفاهيم التجريبية .

معنى هذا أن الابداع عند ريد هو جدل التخيل والادراك . هذا الجدل يقابله جدل ثان بين الفرد والمجموع ، فمن جهة هناك جمع معقد هو المجتمع ، مطلبه الطبيعية أو الواقعية أو الصورة ، وهناك من جهة أخرى الفنان المفرد ، مطالبه التعبير عن ذاته ، وثمة توتر أو تناقض قائم بين الفنان والمجتمع (٤٣) . هذا التناقض أو التوتر يذكرنا بفكرة « تصدع

(٣٦) ديوى : الفن خبرة : ص ٤٦ .

(٣٧) ادمان : الفنون والانسان - ص ١٥٧ .

(٣٨) السابق - ص ١٠ .

(٣٩) نفسه - ص ١٥ .

(٤٠) هربرت ريد : تعريف الفن - ت د ابراهيم امام ، ومصطفى رفبق الأنزوطى -

القاهرة - ١٩٦٢ م - دار النهضة العربية - ص ٥٤ .

(٤١) السابق - ص ٣٠ ، ٣١ .

(٤٢) ريد : الفن والمجتمع - ت . فارس مترى ضاهر - بيروت - دار القلم - ص ١٢٠ .

وبما عليها .

(٤٣) المصدر السابق ص ١٠٣ .

النحن » لدى الدكتور سوييف ، ومطلب الاتصال لدى ديوى • وحل ديوى لهذا الاشكال تمثل في فكرة التفاعل التي تجعل الفرد متأثرا بالبيئة مستجيبا لها • أما عند ريد فانه ياتمس الحل عند فرويد ، لا في فكرة العامل الجنسي الذي يختزل اليه جميع مكونات الشخصية ، ويجعله محور صراعاتها ، لكنه يأخذ فكرة عامة هي « الحياة الغريزية الخاصة بأعمق مراتب العقل » (٤٤) •

وبرغم أن الناقد الشهير أي • ايه • ريتشاردز قد نفسه المنهج التجريبي (٤٥) الا أنه كان يقصد به الالتزام بالتجربة العملية كما هو الحال عند فخر ، وهو برغم هذا مسلك في عقله الاتجاه التجريبي الذي حددناه • يقرر ريتشاردز أن أية نظرية في النقد يجب أن تستقر على دعامتين : دراسة القيم ، ودراسة الانصال (٤٦) • فالفتون عنده هي الشكل الأسمى للنشاط الاتصالي (٤٧) • وهي كذلك حزانتنا للقيم (٤٨) • لكن القيم عنده لا يمكن فهمها في ظل الأخلاق المثالية ، أو في غياب ما يسميه « علم النفس النافع » (٤٩) • كذلك تردنا مشكلة الاتصال الذي هو نقل لخبرات النفس - الى البحث النفسي • ههنا يطرح ريتشاردز نظرية نفسية لمشكلة القيمة • تقوم نظريته النفسية على تعريف القيمة بأنها « القدرة على اشباع الشعور أو الرغبة بطرق متنوعة معقدة » (٥٠) • ثم يتحول عن الفاظ الشعور والرغبة الى مصطلح الدوافع impulses التي تنقسم عنده الى ميول appetencies ونفور aversions (٥١) • ثم يتحول بعد هذا عن حالات النفور الى الميول فحسب على أساس تشير الى مثله في اللغة العربية حين نقول نميل الى ونميل عن ، أو نرغب في ونرغب عن • وثمة تقسيم مشابه عند فرويد للغرائز الى غريزة الحياة وغريزة الموت ، غير أننا لسنا بحاجة الى الرجوع الى فرويد ، لأن تقسيم ريتشاردز مشهور في نظرية الدافعية التقليدية •

(٤٤) نفسه ص ١٣٥ •

Richards, principles of literary criticism, London, Routledge (٤٥)
and Kegan Paul, 1967, p. 3-5.

Ibid, p. 17. (٤٦)

Ibid, p. 17. (٤٧)

Ibid. (٤٨)

Ibid, p. 22. (٤٩)

Ibid, p. 35 (٥٠)

Ibid, p. 35. (٥١)

فلننظر في المخطط النفسى الذى يقدمه ريتشاردز فنجد أنه يعتمد على أفكار الدافعية بأصولها العضوية . يقول :

« ان الجهاز العصبى هو وسيلة يسبب من خلالها مؤثر من مؤثرات البيئة ، أو من الجسم ، سلوكا قريبا . وكل الأحداث العقلية تحدث فى سلسلة عمليات التلاؤم - فى مكان ما - بين مؤثر واستجابة . وهكذا فإن كل حدث عقلى له أصله فى التأثير - خاصية أو نتيجة - على الفعل ، أو الاعداد للفعل . أحيانا تكون خاصيته من السهل استبطانها . وما يحس به (الجهاز العصبى) - فى هذه الحالات التى فيها يحس أو يكون قد أحس على كل حال - هو الوعى ، ولكن فى حالات عديدة لا يحس بشئ ، حينئذ يكون الحدث العقلى لاوعيا » (٥٢) .

من الجلى ان ريتشاردز لا يختلف كثيرا ههنا عن ادمان . يؤول ادمان بالابداع الى الحواس الخمس ، أما ريتشاردز فيتسع ليشمل الجهاز العصبى The nervous system . ويقرر ادمان ، كما يقرر ريتشاردز ، أن النشاط النفسى ، أو الأحداث العقلية هى علاقة مؤثر واستجابة . أما عن التمييز بين الوعى واللاوعى فلا حاجة الى فرويد لأجله مادام الفكر الدافعى يعرف الأفعال اللاارادية التى لا تكاد نشعر بها . فى هذا السياق يرفض ريتشاردز الانخراط فى مشكلة العقل - الجسم ، أو المثالية - المادية ، ويعد هذا كله محاولة غير مجدية لوصف الشئ فى ذاته بدلا من وصفه كما « يسلك » (٥٤) والدافع فى هذا الاطار هو العملية التى تبدأ بمؤثر stimuli وتنتهى بفعل act ، أو استجابة response لا فارق فى ذلك بين الحاجات الاجتماعية والفردية (٥٥) ، فالمؤثر - كما يقول النص المتقدم - قد يكون من مؤثرات البيئة ، أو من الجسم نفسه . ويتوقف قبول المؤثر على مدى خدمته للحاجات العضوية ، وهذه الحاجة العضوية تعنى « حالة التعادل بين النشاطات العضوية المتنوعة » (٥٦) .

وفى ضوء هذه الأفكار يبدو الابداع الفنى عند ريتشاردز استجابة للمؤثرات البيئية على النحو الذى يتفق مع التصور التجريبي العام .

Ibid. (٥٢)

Ibid, 65. (٥٣)

Ibid, 64. (٥٤)

Ibid, 66. (٥٥)

Ibid. (٥٦)

ولقد اعرض الباحثون على المنهج التجريبي في بعض الأحيان ،
فاعترض أحدهم - من وجهة نظر ظاهراتية - على الاختبارات والاستجابات
التجريبية ، لأن شخص المفحوص يتدخل فيها على نحو لا يسمح بالتعميم
خاصة إذا كانت العينة من غير المبدعين (٥٧) . وذكر أحد الباحثين أن
بعض كبار التجريبيين قد زيف نتائجهم كما فعل سيرل بيرت ليثبت أن
الذكاء وراثي ، وكما فعل العنصريون ليتنبوا تفوق البيض على السود في
مقياس الذكاء (٥٨) . وذهب باحث ثالث إلى أن القياس النفسي نسبي
بلا نقطة صفر معروفة (٥٩) ، ومن البنائين هاجم ليفي شتراوس التجريبية
مؤكدًا الطبيعة المستقلة للذهن البشري ، وأكد معه التوسير أن الحقيقة
معياري لذاتها دون حاجة إلى تحقيق تجريبي (٦٠) .

وأنكرت الوجودية على التجريبية العناية بالعالم الخارجي الحسي
دون العالم الداخلي الجوهري (٦١) .

وما تنكره الوجودية هو مناهج أهمية التجريبية ، فالظاهرة الانسانية
معقدة ، وبغير الدراسة الدقيقة الشاملة لا تنكشف ، ولا يمكن حل
شفرتها ، والأداة التجريبية إحدى وسائل تحقيق هذه الغاية المعرفية
النميلة .

-
- (٥٧) الدروبي : علم النفس والأدب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - ص ١١٢ .
(٥٨) د. عبد الستار إبراهيم : الإنسان وعلم النفس - الكويت - عالم المعرفة -
١٩٨٥ م - ط ١ - ص ص ٢٧٢ - ٢٧٤ ، ٢٧٨ - ٢٧٩ .
(٥٩) د. عبد السلام عبد الغفار : مقدمة في الصحة النفسية - ص ٦٠ .
(٦٠) د. فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية - الكويت - حوليات كلية آداب
الكويت - ج ١ - ١٩٨٠ م - ص ١٢ .
(٦١) جون ماكوري : الوجودية - ت . د . امام عبد العتاج امام - الكويت - عالم المعرفة -
١٩٨٣ م - ص ٣٠ ، ٣١ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ .

- ٢٣ -

مع التحليليين

يستخدم مصطلح التحليل في النقد الأدبي للدلالة على التفهيم
المفصل ، واختبار العمل الأدبي ، أو الدراسة الفاحصة لعناصره ، وهو
عند اليوت الأداة الثانية للنقد بعد المقارنة (٦٢) . وله في الفلسفة معان
كثيرة . في الوضعية الإنجليزية هناك التحليل المفهومي conceptual
أما التحليل الفلسفي المختزل reductive ، أو تحليل المستوى
الجديد ، فهو يستبدل وحدات المستوى الأعمق بالمسوى الظاهر كما
يختزل التحليل الظاهراتي تقريرات الموضوعات المادية إلى تقارير حول
قابليات الشعور . ويبين التحليل المنطقي ، أو تحليل المستوى الظاهر ،
الشكل المنطقي للعبارة العادية . وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت
الفلسفة اللغوية ، فلسفة اللغة العادية ordinary language التي تستخدم
التحليل اللغوي وتتفادى القول بدعوى قاطعة أو آراء مبرهنة خاسمة
substantive claims (٦٣) . وفي المنطق تحدثت كانت عن القضية
التحليلية كقولك « الورود زهور » (٦٤) . وفي علم النفس أطلق الباحثون
على مدرسة فرويد اسم التحليل النفسي . والتحليليون في السياق التالي
هم من يقومون على استخراج عناصر الظاهرة ، وبيان علاقاتها ، على
المستوى العميق ، مفترضين - خلافاً للتجريبيين - أن الظاهرة لا تفهم
إلا بالكشف عن عناصرها الغامضة . والأبداع في هذا السياق ظاهرة
انسانية تختلف عما هو غير ابداع في النوع لا الدرجة .

والنموذج الأساسي لهذا الضرب من الفهم هو فرويد . لقد اعتمد
في فهم المبدع على نموذج الهستيري (٦٥) لا المسوي ، مفترضاً أن الإبداع

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin, (٦٢)

1984, p. 39.

Lacey, A Dictionary of Philosophy, p. 159, 160.

(٦٣)

Ibid, p. 5.

(٦٤)

Meredith Anne Skura, The Literary Use of the Psychoanaly-

(٦٥)

tic Process, New Haven & London, 1984.

وانظر : فرويد الطولم والتاب - ت . بو علي ياسين - سوريا - دار الآداب .

١٩٨٢ - ط ١ - ص ٩٦ .

له معايير بدائية أو أولية (٦٦) وأننا جميعا - كما يقول فريودس ويوافق فريودس - هستيريون الى حد ما (٦٧) . ومع تحذير فريودس من أن التحليل النفسي لا يكشف طبيعة الموهبة الفنية ، أو الاسلوب الفني (٦٨) ، الا أنه أثر على الباحثين طويلا بأرائه عن الابداع الفني . وإذا حللنا أعمال فريود وإشارات عن الابداع الفني فاننا نجد أن الابداع الفني عملية نفسية ثانوية Secondary ، دفاعية ، ينقل فيها المبدع شحناته النفسية Cathexes عن موضوعه المحرم ، كاغتصاب الأم وقتل الأب في عقدة أوديب ، الى موضوع أسمي ، يبدو بعيد الصلة عن الموضوع الأصلي ، وعن صراع أجهزته النفسية : الأنا Ego ، والهو Id ، والأنا الأعلى Super Ego بسبب ما طرأ على الموضوع من تحريف وتأمويه . يتم هذا كله في اللاشعور الذي هو فردي ، و « ملكية عامة للبشر » (٦٩) في نفس الوقت . ويسمى فريود هذه العملية الدفاعية التسامي Sublimation (٧٠) ، وسماها في موضع آخر باسم التعويض Compensation (٧١) . وهي عنده نوع من أحلام اليقظة (٧٢) ، لأن كليهما اشباع لرغبة مكبوتة (٧٣) . ويعد الموقف الجنسي للطفل بين أمه وأبيه مصدرا ديناميا حيا للابداع الفني ، لأن هذا الموقف المتأزم العسير لا يمكن حله . وتعمل ظاهرة اجبار التكرار على استعادة ألم هذا الموقف (٧٤) . وتعمل ظاهرة ضيق النفس بحاضرها وبحثها في ماضيها عن حلم بعصر ذهبي ، والتي هي « دافع عظيم للفنان » (٧٥) على أحيائها .

Skura, p. 274.

(٦٦)

- (٦٧) فريود . ثلاث مقالات في نظرية الجنسية - ت . سامي محمود علي - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٥٨ .
- (٦٨) فريود حياتي والتحليل النفسي - ب . د . مصطفى زيور وآخر - دار المعارف - ١٩٨١ م - ط ٣ - ص ٦٧ ، ٩٨ ، فريود . الحرب والحضارة والحب والموت - ت . د . عبد المنعم الحفني - القاهرة - مكتبة مدبولي - ١٩٧٧ - ط ٣ - ص ٧٠ .
- (٦٩) فريود : موسى والتوحيد - ت . د . عبد المنعم الحفني - القاهرة - الدار المصرية للطباعة والنشر - ١٩٧٨ - ط ٣ - ص ٢٥٤ .
- (٧٠) فريود : ثلاث مقالات - ص ٤٧ ، ١١١ .
- (٧١) فريود . الحرب والحضارة - ص ٢٨ ، ٧٠ .
- (٧٢) فريود . المحاضرات التمهيدية في علم النفس التحليلي - ت . د . عرت راجع - القاهرة - ١٩٥٢ م - ص ٤١٦ .
- (٧٣) فريود : حياتي والتحليل النفسي - ص ٦٧ ، المحاضرات التمهيدية - ص ٤١٢ ، والعصل الثالث من فريود : تفسير الأحلام - ت . د . مصطفى رضوان - دار المعارف ، ١٩٨١ - ص ١٤٩ وما بعدها .
- (٧٤) فريود : ما فوق مبدأ اللذة - ت . د . اسحق رمزي - دار المعارف - ١٩٨٠ - ص ٣٨ - ٣٩ .
- (٧٥) فريود : موسى والتوحيد - ص ١٥٠ .

ومن هنا سستمد فكرة الاشباع الخبالي قوتها ، فيما يعرف بطغيان الأفكار (٧٦) .

ولقد أثرت هذه التصورات على الباحثين تأثرا طاعنا ، حتى أصبح لدينا - كما تقول مريدت آن سكورا - أكثر من فرويد واحد (٧٧) . هناك فرويد المتحرر liberal عند ليونل بريديج ، والأحلافى عند فيليب رايف ، ودارس الأنا عند علماء نفس الأنا الأمريكيين . وتلتقط المدرسة الانجليزية بعض اشارات فرويد لتؤسس فهما جديدا يؤكد على الخبرة السابقة على المرحلة الأوديمية ، وعلى « علاقات الموضوع » لا على الغرائز . وفي فرنسا يبرز بول ريكتور فرويد الدينى ، وجاك لاكان فرويد اللغوى عالم السيمولوجى - من خلال التمييز بين الدال والمدلول - ، وجاك دريدا فرويد الفيلسوف من بنائه النظرى الغنى . والسلوكيون أنفسهم برغم انكارهم للآليات الدفاعية تأثروا بفرويد فى صياغة ما أسموه « أساليب الهروب الجزئى » التى منها « الكبت » (٧٨) ورأى المحللون السويسريون فى آراء بياجيه فى سبكيولوجية الطفل ملامح من التحليل النفسى (٧٩) .

ويبدو أن الفرويدية الجديدة لم تخرج عن المبدأ الذى صاغه فرويد وهو « فهم الحياة السوية للعقل عن طريق دراسة ما يصيب العقل من اضطرابات » (٨٠) . ومن هنا ينسبك دراكوليدس بمقولة تأثر الجنسية الطفليه ، حتى يقول أن غلبة العصر الترجسى يؤدى الى التدهور ، وغلبه العصر السادى السرجى يؤدى الى الفنون التشكيكية ، وحب عرض الأعضاء التناسلية الى المسرح ، والجنسية المنلى الى الرقص ، وذهب ارنست هينس الى أن المصوّر ترويس تصعدى من مثل التفل الى الحب بالفائض (٨١) .

ويذهب يونج الى مذهب مختلف عن فرويد يرى معه الابداع عملية نفسية تعويضية ، تنبأ عما يسميه « العقدة ذاتية الحركة » autonomous Complex . وهى انقسام للنفس يخرج الحياة عن تدرج hierarchy ، الوعى ، وذلك حين يعانى العصر نقصا وتحيزا يحركان الطاقة النفسية للمبدع نحو أعماق اللاوعى حيث صور رمزيه بحطبة أولية

NOTES ON THE TEXT OF THE TRANSLATION BY THE AUTHOR

- (٧٦) فرويد الطوطم والناو - ص ١١٣ .
 (٧٧) Skura, The Literary Use, p. 14, 15.
 (٧٨) - تد السلام عند الفغار - معذمة فى الصحة الرسمية - ص ١٤٢ - ١٤٤ .
 (٧٩) يوسيف مراد والمذهب التكاملى - ص ١٢٤ .
 (٨٠) فرويد . معالم التحليل النفسى - ب . د . محمد عثمان نحاس - دار الشروق - ١٩٨٣ م - ط ٥ - ص ١٢١ .
 (٨١) د . الدروبى . علم النفس والأدب - ص ٨٩ .

archetypal images ، سكلتها خبرات الحياة الانسانية منذ فجرها تمسها الطافة فتتحرك وتنشط ، وتنبعث صور رمزية ينقيها المبدع ويصوغها صياغة يسميها التعبير ، وهو تطويع الصورة النمطية لما يقبله أهل العصر ، بحيث تشبع نقضا ملموسا في روح العصر (٨٢) .

أما أدلر فيرى في الابداع الفن عملية تعويضية عما يسميه عقدة النقص ، تصيب الشخص جسمانيا ، أو تصيب أسلوب حياته على أي نحو ، فتضرب بمسائل الحياة الرئيسية : المسألة الاجتماعية ، مسألة العمل ، مسألة الحب ، وتصبح دافعا للابداع ، كما كان جيساف فريناج مصابا بعاهة في عينيه وشاعرا عظيما في نفس الوقت (٨٣) .

ونستطيع أن نضيف الى نموذج الهستيري عند فرويد ، والنموذج الأنثروبولوجي عند يونج ، ونموذج النقص عند أدلر ، نموذج البنية عند البنائيين . ولما كان منهج البنائية تحليليا وصفيًا لغويا يغلب عليه النزعة الآنيّة Synchronic ، فان نموذج الابداع عندهم لغوي أيضا ، فمنهم من يرى أنه لا يوجد بناء الا لما هو لغوي (٨٤) والابداع عندهم ليس محركات للعالم ، انما هو صنع عالم آخر يشبهه (٨٥) ، عالم لغوي . ذلك أن ملكة الأدب نفسها طاقة للكلمات ومجموعة من القواعد التي تتراكب خارج المبدع ، وتشكل منطق الرمز ، أو الأشكال الكبرى المفرغة للأدب (٨٦) . ويسمى هذا التراكب على نظرية الانساق التي تجعل الفن خاضعا لحسب لقوانينه الداخلية (٨٧) . وليس الابداع بهذا الا صنع بنية لغوية لها كليتها ، وتحولاتها ، وتنظيمها الذاتي ، ومنطقها الرمزي . وهو رمزي لأنه « يخضع لقوانين الرمز السيميولوجية التي لا تعرف سوى نوعين : رمز شخصي ، وآخر لا شخصي ، والفن عندهم رمز لا شخصي أي عمل موضوعي بحث » (٨٨) . وتحتل فكرة الابداع القلب من نظرية النحو

Jung, The Spirit in Man, Art & Literature, trans, by R.F.C. (٨٢)
Hull, London, 1984, p. 82-3.

وانظر د. نبيلة ابراهيم . الدراسات الشعبية بين النظرية والطبيق - مكتبة الشباب - ص ٢٣٨ .

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 55. وانظر

(٨٣) الفرد أدلر . الحياة النفسية : تحليل علمي - محمد بدران وآخر - لجنة

التأليف والترجمة والنشر - ١٩٤٤ م - ص ٤٤ .

(٨٤) د. فؤاد زكريا : الحذور الفلسفية للبنائية - ص ٨ .

(٨٥) د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي - الانجلو ١٩٨٠ م - ط ١ -

ص ٢٠٦ .

(٨٦) نفسه - ص ٣١٨ .

(٨٧) نفسه - ص ٣٣١ ، ٣٣٢ .

(٨٨) نفسه - ص ٤٢٢ - ٤٣٣ .

النوليدي Generative grammar . والنحو التوليدي منظومة العناصر والقواعد التي يولد بها الانسان جملا لغوية عديدة من خلال قدرة مسنبطة على التوليد (٨٩) ، تجعل الانسان يبتكر لغته في كل لحظة (٩٠) . وهناك ثلاثة أنماط من النحو النوليدي : نحو الجملة المحدودة finite phrase — structure grammar ، ونحو بنية العبارة transformation (٩١) . والنحو التحويلي

ولقد حاول جاك لاكان ربط الفرويدية بالبنائية . كما حاول ذلك سيلفانو أرييتي عالم النفس الأمريكي ، مطورا بنائيه النفسية عن بنائية ليفي ستراوس الأنروبولوجية من ناحية ، والبنائية النوليدي لتسومسكي من ناحية أخرى . وذهب أرييتي الى أن الابداع يعتمد على ما يسمح به العملية الثالثة Tertiary Process ، وهي عملية مختلفة عن العمليات الأولية Primary التي تمثل نشاط الغرائز ، أو العمليات الثانوية Secondary التي تمثل العمليات الدفاعية التي تقاوم النوع الأول من العمليات فيما ذكر فرويد . أما العملية الثالثة عند أرييتي فهي خاصة بالابداع تربط بين العمليتين الأولية والثانوية ربطا بنائيا أو تركيبيا Constructive (٩٢)

ومكونات الابداع النفسية أربعة :

- ١ - الخيال Imagery .
- ٢ - المعرفة غير المتعمنة Amorphous cognition ، وحب أرييتي لها لفظا هو Endocept ، يشكون من مقطعين : Endo بمعنى داخلي ، و cept وهو مقطع اذا أضفنا اليه السابقة per نحصل على كلمة بمعنى الإدراك ، فيها معنى حسي . واذا أضفنا السابقة con نحصل على كلمة أخرى بمعنى المفهوم ، أى تصبح عقلية غير حسية . فكان أرييتي يقصد من هذا النحت أن الابداع ينطوي على نوع شفيف دقيق من المعرفة أو من الإدراك الداخلي ، لم يتبلور ، أو يتعين ، في أى شكل حسي أو عقلي .
- ٣ - المعرفة البدائية Primitive cognition
- ٤ - المعرفة المفهومة conceptual cognition (٩٣)

(٨٩) د . يوسف نور عوض : الطيب صالح في منظور النقد البنيوي - جدة - مكتبة العلم - ١٩٨٣ م - ص ٣١ .

(٩٠) د . زكريا ابراهيم : مشكلة البنية - مكتبة مصر - بلا تاريخ - ص ٧٦ .

(٩١) Lacey, A Dictionary of Philosophy, p. 79.

(٩٢) Arieti, Silvano, Creativity, The Magic Synthesis, New York, 1976, p. 34.

(٩٣) Ibid, pp. 35-98.

- ٤ -

مع الانسانيين

يستخدم مصطلح المذهب الانساني Humanism في الفلسفة بمعنيين : الأول أن الانسان عاية في ذاته ، والساني - وهو خاص بالوجوديين - أنه خارج نفسه دائماً (٩٤) . وينسبر المصطلح في علم النفس الى تبار نسا بين السلوكية والتحليل النفسى ، يتجه نحو كلية أو وحدة النفس مع احترام الفية الذاتية للأشخاص ، والاختلافات في اتجاهاتهم ، والاهتمام بموضوعات الانسان كالحب ، والابتكار ، والذات والسو ، النخ (٩٥) . وينسبر في تاريخ الأدب الى اتجاه في عصر النهضة كان رد فعل للمذهب السك ، Scepticism . مناصراً للمقين ، ويمثل في سار محاكاة الآداب اللاتينية والرومانية الذى نماء مدرسو العصور الوسطى في تأثرهم خطى النماذج الكلاسيكية . ويعتقد البعض أن النزعة الانسانية ظاهرة أوربية (٩٦) ، تسعى الى تأكيد فلسفة عالمية دنيوية نمجد الانسان ، ويمثلها فيسبينو ، وبكوديللا ميراندولا ، ورازموس ، وحيوم بودى ، وسر توماس مور ، وجوان لويس فيفز . ويشير المصطلح في حقل الشعر الى حركة لم تعيش طويلاً ، بدأت بقرناند جريج عام ١٩٠٢ م ، ونشرت اعلانها الأساسى فى الفيجارو . ممثلة فى رد فعل ضد الرمزية والبرناسية . وفى القرن العشرين ظهرت الحركة الانسانية المحددة Neo-Humanist ، تعد الأدب نقداً للحياة ، وترجع الى تحليل انسان عصر النهضة لتهذيب مبول الانسان الحيوانية بامتلاكه المعايير الأخلاقية . ولقد ظهرت فى كتابات بول المرمور ، وارفنج بابت ، ثم انضم اليها فريق كبير أمثال : نورمان فروسستر ، هارى هابدن كلارك ، ح . و . البوت ، روبرت شافر ، فرانك جويت ماذر ، جورهام منسون (٩٧) .

-
- (٩٤) سارر . الوجودية مذهب اساني - ت . د . عبد المعيم الجمسى - القاهرة - ط ٤ - ١٩٧٧ م - ص ٦٤ ، ٦٥ .
 (٩٥) فرانك . ب . سيفرين : علم النفس الانساني - اعداد - ت . د . طلعت منصور وآخرون - الانحلو المصرية - ١٩٧٨ م - ص ٧ .
 (٩٦) Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 312.
 (٩٧) ولرسكوت بعريعات بعداحل النقد الأدبى الخمسة - ضمن مقالات فى لعد الأدبى - ت . د . ابراهيم حمادة - دار المعارف - ١٩٨٢ م - ص ٥٣ ، ٥٤ .

أما الانسانية فى السياق التالى فهى كل دراسة تصدر عن رؤية لعلاقة الانسان بالعالم على نحو شامل لا يقتصر على الجانب الخارجى التجريبي أو الداخلى التحليلي . ومنل هذه الرؤية تنحصر من طريقتين : أولهما دمج الانسان والعالم معا فى كل ، أو نمط يشملهما ويفسرهما ، وثانيهما ايجاد وحدة بينهما على أساس من تفسير العالم بالانسان ، والانسان بالعالم . ونسمى الطريقتين الأولى طريق الشمول ، ونسمى الثانية الاحالة . والابداع الفنى فى الطريقتين علاقة خصبة بتفاعل بها الانسان مع العالم تفاعلا يحقق الوحدة السامكة فى الطريق الأول ، أو يقوم على الدردد المستمر بين الطرفين فى الطريق الثانى .

ويعد هيجل نموذجا قويا على السلوك فى طريق الشمول . والمطلق أو الروح هو الكل الشامل - عند هيجل - وهو يعلن عن نفسه فى ثلاثة أشكال : الفن ، والدين ، والفلسفة ، عبر دائرة ينبع الفن فى بدايتها من خلال تستب المضمون الجوهرى للروح فى العالم ، مسكلا فى صور أو تجسيدات figures ذات اكفاء ذاتى (٩٨) . وهذا المشئت للروح هو ما يمكن أن يعبر عنه فى الفاظ الاغتراب والتشيؤ (٩٩) . وبمنطق الجدول يتحقق الابداع ، فالشاعر يحمل فى جنبانه شبتين : الوعى الشعرى ، والعمل الشعرى ، وعهما تتولد مراحل الابداع ، وهى : الشعر الأولى first حيث الوعى الشعرى تصوبرى figurative لغوى غير كامل ، ثم الوعى النثرى حيث تبرز الطسعة العقلية غير المادية للوعى ، ثم الشعر الثانى second poetry حيث يتم تكوين الفصيدة تركيبا من المرحلتين السابقتين (١٠٠) . هذا معناه أن الابداع الفنى هو التحقق الجدلى للوعى الجمالى .

ولقد أثر المنهج الهيجلى على الكثيرين ، أمثال : جوشيل ، وهيريش ، وأولريش ، مما أدى الى الاسراف فى التحليل العقلى للعمل الفنى ، واغفال مشكلات البناء ، فتحول البعض عن الهيجلية لهذا السبب كما فعل روزنكرانز ، وفردريك تيودور فيشر (١٠١) .

Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry : Notes (٩٨)
on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art.

مجلة ألف - القاهرة - الجامعة الأمريكية - ١٩٨١ م - ١٤ - ص ٤١
وانظر كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢٨٣
(٩٩) محاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة - الأجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ٢١٦ .

Stelzer, A Last Attempt . p. 44.

(١٠٠) د. رمسيس عوض : موقف ماركس وانجلز من الآداب العالمية - الأنجلو المصرية - ١٩٨٤ م - ص ١٤ ، ١٥ .

أما الفيلسوف الايطالى بىندوكروتشه فظل متأثرا بهيجل برغم أنه رفض « دياكتيك المناقضات » الهيجلي ، وأنشأ « دياكتيك المتمايزات » حيث يقع الجدل بين تمايزات لاتتناقض كالحق والخير ، لا يقضى كل منهما على الآخر ، بل يقبلان الانسجام (١٠٢) . ومن هنا يذهب كروتشه الى أن الفن رؤيا أو حدس (١٠٣) ، وليس واقعة مادية ، أو فعلا أخلاقيا ، أو نفعيا ، أو معرفة بصورية . هذا الحدس يتصف بالكلية برغم فردية ، وبالعاطفية الغائبة أو التعبيرية ، وبالاتجائية ، وبالاتحادية (١٠٤) . والفن (أو الابداع) حدس محض ، أو تعبير محض ، ليس حدسا عقليا كما رعم سلتج ، أو مدظما كما يرى هيجل ، أو حكما كما يرى المفكر التاريخي ، انه حدس مجرد ، وصورة المعرفة فى فجرها (١٠٥) .

والابداع الفنى عند برجسون فى واقعته الميتافيزيقية (١٠٦) حدس كذلك ، يبدأ باستبعاد محجبات الواقع من رموز مفيدة عملية ، وصولا الى « رؤىة للواقع أكثر مباشرة » ، والى « المساواة فى الادراك » ، التى هى الحدس بوصفه ادراكا حسيما فطريا خالصا من المنفعة (١٠٧) .

أما ماركس بماديته الجدلية فيرى الابداع الفنى انعكاسا للعامل الاقتصادي ، على أساس أن ما يسميه بالبنية الفوقية أو النقاوية بنىة على البنية التحتية الاقتصادية (١٠٨) ، أو على أساس أن الأفكار الممزقة لعصر ما أسوار لحماية مصالح الجماعات المسيطرة على العصر (١٠٩) . ويدخل هذا الاطار نمز فى النظرية الجمالية الواقعة بياران : تار لوكاتش وجولدان ، وتار بريست وأراحون وجارودى وأرنست فبشر . وبعد

-
- (١٠٢) د . زكريا ابراهيم : دراسات فى الفلسفة المعاصرة - مكتبة مصر - ط ١ - ١٩٦٨ م - ص ١٣٢ .
 (١٠٣) كروتشه : المجلد فى فلسفة الفن - ت . د . سامى الدروبي - دار الفكر العربى - ١٩٤٧ م - ط ١ - ص ٢٤ ومواضع أخرى كثيرة .
 (١٠٤) المجلد فى فلسفة الفن . ص ١٦١ ، ١٦٥ ، ص ١٦٣ ، ص ٥٥ ، ٦١ ، ص ٣٠ على ترتيب الصفات المذكورة .
 (١٠٥) المصدر السابق - ص ١٦٢ - ١٦٣ .
 (١٠٦) د . زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - القاهرة - ١٩٦٦ م - ص ٣١ .
 (١٠٧) هنرى برجسون : الضحك - بحث فى دلالة المضحك - ت . سامى الدروبي وآخر - دار الكتاب المصرى - ١٩٤٨ م - ص ١٠٦ - ١٠٧ .
 (١٠٨) د . رمسيس عوض : موقف ماركس وانجلز - ص ١١٠ ، محاهد : علم الجمال - ص ٧٨ .
 (١٠٩) ر . أوسبورن . الماركسية والتحليل النفسى - ت . د . سعاد الشرقاوى - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ١٠٦ .

التيار الأول الفن — طبقا لهيجل — معرفة بالصور ، والفلسفة معرفة بالصوراب . ويعرف هذا التيار الفن بأنه « انعكاس للواقع الموضوعي » ، بينما يرى فيه التيار الثانى صيغة من صيغ العمل ، على أساس أن الممارسة منبع المعرفة ومعبأها الأول (١١٠) . وفى الوقت الذى يرى فيه التيار الأول الابداع الفنى عملا معرفيا يعكس واقعا طبقيًا ، أو هو رؤية العالم الناسئة عن واقع طبقي ، نجد التيار الثانى يؤكد على الجانب الشخصى فى الابداع من خلال فكرة العمل ، أو كما يقول جارودى : « ان الفن عبارة عن خلق ابدعى يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الانسانى » (١١١) .

ومهما كان الأمر بين الهيكلية والماركسية ، أو المثالية والمادية ، فانما أمام تصورات قائمة على افتراء الفن عن علاقه الانسان بالعالم ، وتصور هذه العلاقة شيئًا شاملا هو المطلق تارة ، والمادة تارة أخرى . هذا هو الطريق الأول فى التصور الانسانى للابداع الفنى .

أما الطريق الثانى : طريق الاحالة ، فان نظرية الجشططت نموذج علمه ، لأنها تقدم وصفا ظاهريا للدراك يحل فى وصف الظاهرة على الوعى . والابداع فى هذه النظرية تغير عضوى للدراك ، أو هو جدس ، أو استبصار Ensignt ادراكى ، يتم فيه اكشاف كل Gestalt جديد ، يتناهى فيه الشكل . ويوارى الفاع ، ويتفصل المحتل ، ويحدث لكل القديم تبدل موضعى ، ليتكون فى النهاية ما يسمى بالجشططت الحسنة . هذا الاستبصار الابداعى ، كالذكاء ، « نعيم » عن انظام تلقائى لكل من الأكلال ، يرجع الى القوانين الباطنية (١١٢) المشار اليها . ويتم هذا الاستبصار على نحو من اثنين أحدهما تركيبى أو توحسى ينصرف من الكل الى الأجزاء ، والثانى يحابلى يبدأ من الجزء ، ويتمو باضافة أجزاء أخرى اليه ، حتى يكتمل الشكل الكلى الجديد ، ويتوقف نوع الاستبصار على نمط الشخصية المبدعة (١١٣) .

وعلى أساس من معطيات الظاهراتية والوجودية يرى علم النفس الانسانى الابداع تحقيقا للذات فى معرفة حقة بالعالم ، فالفن أحد الوسائل

-
- (١١٠) د صلاح فضل . منهج الواسمة فى الابداع الأدبى - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ص ٩٨ - ١٠٩ .
 (١١١) جارودى : واقعية بلا ضفاف - ص ٢٢٤ .
 (١١٢) بول جيوم : علم نفس الجشططت - ت . د صلاح مخيمر وآخر - القاهرة - ١٩٦٣ م - ص ٢٤٧ .
 (١١٣) د محمود السيونى : الفن والتربية : الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه - دار المعارف - ١٩٥٥ م - ص ص ٨٨ - ٨٩ .

التي تساعدنا - كما يقول ماسايو - على أن نرى « العالم كما هو حقيقته » (١١٤) ، ونحقق الذات - كما يقول حوردون أولبورت - هو « الهدف الغائي » للإنسان ، مما يستدعي التأكيد على « الابتكارية المتصلة في الإنسان » (١١٥) .

والإبداع الفني عند هيدجر مفهوم في ضوء مفولته عن الوجود - في - العالم ، التي تعني أن الوجود في الخارج على نحو دائم ، أي في العالم المألوف (١١٦) . ويلزم عن هذه الفكرة أن الوجود معقود مكشوف ، وأنه مغامرة ، أو إبداع مستمر . ومن هنا كانت أصانة فكرة الإبداع عند هيدجر ، وكان الإبداع تأسيسا للوجود . والمعرفة بالمثل لها نفس المعنى . بناء عليه كان « المراد بالشعر أن يكون الإبداع في مختلف العنود هو السبيل إلى تحرير الحقيقة وتجليتها والكشف عنها » (١١٧) ، وكان معنى الشعر أنه « تأسيس للوجود بواسطة الكلام » (١١٨) . وهذا ما أراده حين ذكر أن الشاعر « يسمى » ما هو مقدس (١١٩) ، على أساس أن « الاسم » استدعاء للواقع « بحضوره المباشر » (١٢٠) ، وهو ما يسمى « الأنارة » (١٢١) .

أما عند مريلوبونتي فإن الإبداع الفني يفتح للوجود dehiscence of Being الذي نتواصل فيه مع العالم على نحو تعبيري ، أو هو تجسيد جديد للوجود . ويقرر الدارسون أن فكرة التجسيد ، أو الوجود - في العالم كجسد ، هي الواقعة المركزية عند مريلوبونتي (١٢٢) . والجسد عند حايطة intertwining من الرؤية vision والحركة ، والرؤية انفتاح على العالم ، فالرائي يفتح نفسه على العالم (١٢٣) . ومن

(١١٤) فرانك سيغرين : علم النفس الانساني - ص ٥٤ .

(١١٥) المصدر السابق - ص ٧٣ .

(١١٦) د. عبد العفار مكاوي . نداء الحقيقة - دار الثقافة - ١٩٧٧ م - ص ٥٧ .

(١١٧) نفسه - ص ١٩١ .

(١١٨) مارتن هيدجر : ما الفلسفة ؟ ما الميثافيزيكا ؟ هيدر إن ومهمة الشعر - ب .

مؤاد كامل وآخر - دار الثقافة - ١٩٧٤ م - ص ١٥٠ .

(١١٩) المصدر السابق - ص ١٣٦ .

(١٢٠) نفسه - ص ٥٨ .

(١٢١) د. مكاوي : نداء الحقيقة - ص ٢١٤ .

(١٢٢) د. حبيب الشاروني : فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية - الأنجلو المصرية -

ط ٢ - ١٩٨٤ م - ص ١١٤ . وانظر : د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن - ص ١٧٦ ، وله : دراسات في الفلسفة المعاصرة - ص ٥٤٩ وما بعدها .

(١٢٣) M. Merleau — Ponty, Eye and Mind, in, Aesthetics, Oxford readings in philosophy, by Harold Osborne, 1979, p. 58.

هنا طالب ميرولوبوننى بالرجوع الى الموجود هناك the 'there is'
الى تربة المحسوس ، الى العالم المفتوح كما هو فى حياتنا ، الى الجسد
الحقيقى الذى أسمه « جسدى » ، وأمامه الأجساد المصاحبة
associated bodies ، أوائل الأخرى the 'others' (١٢٤) . هذا
الوجود الذى يعود اليه هو ما أسمه بالمعنى الخام brute meaning .
والفن عنده - خاصة الرسم - « ينبع من هذه الصناعة للمعنى الخام
الذى بفضل النزعة العلمية أن تنجمه . الفن ، وإنه فقط ، يفعل هذا
بمراه كاملة » (١٢٥) .

Ibid, p. 56.

(١٢٤)

Ibid, p. 65.

(١٢٥)

- 5 -

مناقشة

بين أيدينا الآن ثلاثة مفاهيم للإبداع الفني : أولها المفهوم التجريبي الذى يرى فى الإبداع نشاطا حسيا وسلوكيا ، وثانيها المفهوم التحليلي الذى يرى فيه نشاطا ذا معنى محكوما بالعلاقات الداخلية بين عناصره ، وثالثها المفهوم الانساني الذى يرى فيه ممارسة وتعبيرا وعديلا لعلاقة الانسان بالعالم . وجلى أن المفهوم الانساني يشمل الجانب التجريبي والتحليلي معا ، وأن المنهج الانساني أنسب المناهج للعلوم الانسانية ، مسبوعا إنجازات المنهجين : التجريبي والتحليلي ، ومتجاوزا لهما فى نفس الوقت . والإبداع الفني بمفهومه الانساني خطاب متبادل بين الانسان والعالم ، يشمأهما ، ويحيل كلا منهما على الآخر .

وفد يبدو ههنا منزح توفيقى . والتوفيق فى ذاته ليس سميأا كريها . لقد حاوله أوسبورن بين « الماركسية والتحليل النفسى » . وحاوله باحث بارع هو لوسيان جولدمان فى محاولته الذكبة للتوفيق بين لوكاتش وهيدجر ، أو هى - كما يقول - مصالحة rapprochement بينهما . ولقد توسل فى هذه المصالحة بين لوكاتش الماركسى الذى ينهج ما أسمسه طريق الشمول ، وهيدجر الوجودى الذى ينهج ما أسمسه طريق الاحالة ، بالبنائبة الاجتماعية . وفى مقام الإبداع تركزت المشابهة بينهما - كما يقول جولدمان - فى الجوهر . يفهم لوكاتش الإبداع فى ضوء فلسفة عن الفعل التاريخى ترده الى ما يسمى بالذات الجمعية collective . ويتحدث هيدجر عن الوجود الذى يقابل التاريخ ويرده الى الذات individual ، أو الى ما يسميه جولدمان elitists ، مشبرا الى أن المفسود هو الذات المبدعة التى هى عند هيدجر انتقال الى الوجود الأصيل (١٢٦) . وجولدمان بينائيته يرى أن التشابه بينهما قوى . أما البنائبة التولدية لدى جولدمان - التى توفيق بين الطريقتين - فهى تتحدث عن الطبيعة فوق الفردية Trans individual للموضوعات ،

Lucien Goldman, Luckacs & Hedegger, Towards a New (١٢٦)
Philosophy, trans by William Q. Boelhower, London,
Routledge & Kegan Paul, 1990, p.. 8-9.

فئة ذات فوق فردية هي أصل الأفكار والأفعال ، يعمل المبدع على إبراز رؤيتها للعالم . ويشرح بويلهور مصطلح « رؤية العالم » عند جولدمان ، قائلا انه « تأثير التصنيفات العقلية لطبقة اجتماعية يميل نحو تنظيم كوني للمجتمع . ومثل هذا المنظور - مؤسسا على الأعمال الجمعية لطبقة نبي علاقتها مع الطبقات الأخرى المكونة للمجتمع - ذوو على نثر كبير عيني وخاص وجدلي » (١٢٧) . وما يفعله جولدمان هو ان يؤكد أن الطبيعة فوق الفردية للموضوع متحققة في الداب الجمعية عند أوكاشي ، وفي الرجود الأصيل ، أو تعالى الذات . عند هيدجر .

ومحاولة جولدمان حاسمه في البرهنة على وجاهة ومشروعية مثل هذا التوفيق ، وان كان الأدب أن ندعوه بالتجاوز والاسمياع . ولا يوجب ما يمنع من القول ان الابداع الفني « خطاب » مبادل بين الانسان والعالم ، يشملهما ، ويتردد بينهما ، في نفس الوقت ، خاصة اذا قلنا ان الشمول يقع على المحور الرأسى لظاهرة الخطاب ، والتردد فيما بين الطرفين يقع على المحور الأفقى لها . وليس في هذا التصور أى مصادرة على حق محاولات المستقبل القادم في اكتشاف مناطق شاسعة اكر ندما ، بل ان ليحاول المشاركة في البحث عن نقطة الانطلاق الجديدة المشدودة .

القسم الأول :

المفهوم الأولي للإبداع الفني

- ١ -

تعريف المفهوم

برغم النقد الشديد الذى وجهه فلسفه العلم لفهم المناطقه الأرسطيين
لمسكله التعريف ، وتمييزهم بين المفهوم ، وهو الكيفيات التى تحدد
الموضوع ، والماسدق وهو الأشياء التى ينسب اليها المفهوم الا أن هذا
التمييز مازال نافعا ، سريطة أن يفهمه فى ضوء جديد يصرفه حركة
دائبة بين ضبط المفهوم وضبط الماسدق ، أو بين الفكرة والواقع . ولعل
هذا ما كان يطالبه العرب فى عنايتهم بالتعريف الجامع المانع الذى يطابق
فيه المفهوم الماسدق ، محذرين من أن المفهوم اذا زاد يقل الماسدق ، واذا
قل يزيد الماسدق .

أما عن « المفهوم » الأولى للابداع الفنى فهو المفهوم الذى يقوم على
رد الابداع الفنى الى قوى غيبية توجده ، أو نسعف عليه . ويشير الابداع
الى أن القوة الغيبية هى المبدع الحق ، ويشير الاسعاف الى أن الانسان قد
يكون له - فى بعض التصورات - مشاركة فى فعل الابداع .

هذا المفهوم « أولى » لأن الذهن يتوسل فيه بخيال يخلو من أسس
العمل العلمى المنظم . لا يتجرد هذا الخيال من المعرفة ، بل هو صورة
من صورها تهيب فى بنائها بأبنية الأسطورة ، التى تمثل فجر المعرفة .

ولا مرأ فى أن الميثولوجى يجبر وراءه دائما الثيولوجى ، أو أن
الأسطورة تجد لها امندادا فى الدين . ومن الواجب علينا أن نميز بين
بعدين للدين : البعد العقيدى من حيث الدين منزل من السماء لنفع البشر ،
وهذا موضوع الالهيات والفقه ، لا يدخل فى تخصص النقد الأدبى ، ولو
ابحه النقد الأدبى هذه الوجهة لانقلب الناقد فكان فقيها وادعى العلم
بما لم يتفرغ لبحثه ، ولا تتيح له شواغله أن يفعل . ويمثل البعد الثانى

دراسة الدين من حيث هو مجموعة مفاهيم بناها العقل الانساني حول
 غفلة منزلة . هذه المفاهيم محسوبة على العقل الانساني لا على التنزيل .
 وفي التاريخ صور عديدة لحالات تكونت فيها مفاهيم نناقض ما صرح به
 التنزيل كل المناقضة . ومن هنا فان اشارتنا الى الدين اشارة الى الفهم
 الانساني للدين ، وليست اشارة الى الدين في حد ذاته بوصفه موضوع
 لكون آخر من البحث . وهذا هو كل ما يحتاج للنقد الأدبي في عمل علمي
 متخصص يريد أن يتحرك في حدوده الخاصة المرسومة له وحده .

والواقع أن المفهوم الأولي للابداع الفني « يصدق » على أمرين . الأول
 الأول هو فئات من المصطلحات المستخدمة في هذا المفهوم تمثل المفردات
 الأساسية التي لا مناص من اللجوء اليها كدليل للمفهوم . اننا مضطرون ،
 لكي نأخذ بالمفهوم الأولي للابداع الفني . أن نقف قبلنا أمام دليل المصطلحات
 هذا .

والأمر الثاني الذي يصدق عليه المفهوم الأولي هو فئة الروايات
 والأخبار التي تمثل النماذج التطبيقية حيث يوظف المفهوم الأول لتفسير
 الابداع الفني .

وبالنظر الى المصطلحات التي استخدمها العرب في مفهومهم الأولي
 للابداع الفني نجد هذه المصطلحات تؤول الى نوعين من الفئات :

١ - ما يتعلق بالقوى الغيبية :

في النظر الى هذا النوع من الفئات ما يجيب على سؤال أن نطرحه ،
 هو : ما القوى الغيبية التي يردون اليها الابداع الفني ؟ وفي الاجابة على
 هذا السؤال توضيح لجانب مازال خامضاً في المفهوم . ولعل هذا يجلي
 الآن أمام الأبصار ما أسرنا اليه من أن الحركة الدائبة بين المفهوم والمصدر ،
 أو الواقع والفكرة ، هي الوسيلة المخارة للتعريف العلمي .

على أننا حين نحاول أن نجيب على السؤال الذي نطرحه بلفي أنفسنا
 أمام نوعين من الفئات ينتميان من فئة القوى الغيبية عند العرب عموماً .
 هاتان الفئتان هما :

أ - قوى محددة :

في هذا الصدد حدد العرب القوى الغيبية ، وسموها ، ووصفوها ،
 وجعلوا لها عالماً مستقلاً قائماً بشأنه . من تلك القوى نجد « الجن » .
 وهم ينصرون الجن أحساماً هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة

لها عقول وأفهام وفدرة على الأعمال الشاقة ، كما كانت تفعل في خدمة سليمان . وهم لا يتخللون الجن على شاكلة الانس ، بل يتخيلونهم مختلفين . وهناك حديث يروى عن النبي - صلى الله عليه وسلم - يقول فيه ان الجن ثلاثة أصناف : فصنف لهم أجنحة يطيرون بها في الهواء ، وصنف حيات ، وصنف يحلون ويطعنون (١٢٨) . لا يعني كثيرا أن نتحقق من صحة هذا الحديث - مع أن الدميري يقول انه حسن الاسناد عند الطبراني ، وصحيح الاسناد عند الحاكم - ما دمنا بصدد دراسة تنتمي أساسا الى النقد الأدبي لا الفقه ، ويكفيينا - دون جرح أو تعديل - ما يكشفه هذا الحديث من تصور العرب للجن . وينقل لنا المسعودي أسطورة ، أو قصة دينية ملأت الوجدان الأسطوري للعرب ، وأغلب الظن أنها قد ظهرت بعد الاسلام ، والأرجح أنها انتشرت في البدو الأعراب ، وقد ذكرها الاخباريون من المؤرخين ومصنفى كتب البدو ، كوهب بن منبه ، وابن اسحاق وغيرهما ، ومؤدى هذه القصة أن الله تعالى خلق الحان من نار السموم . وخاض منه زوجه ، فلما غشيها باضت له احدى وثلاثين بيضة ، نفلت احداها عن فطربة على صورة الهرة ، هي أم القطارب . والأبالس من بيضة ثانية ، ومنهم الحارث أبو مرة ، ومسكنهم البحور ، والمردة من بيضة ثالثة مسكنهم الجزائر ، والغيلان من رابعة مسكنهم الخلوات والفلوات ، والسعالى من خامسة مسكنهم الحمامات والمزابل ، والهوام من سادسة مسكنهم الهواء في صوره حيات مجنحة تطير ، والدواسق من سابعة ، والحماميص من ثامنة ، وهكذا (١٢٩) . وتضعنا هذه القصة أمام التسميات المختلفة التى اصطلحوا عليها فى عالم الجن ، أو أمام بعضها على الأقل .

ويوحى لنا التحليل اللغوى لكلمة : جن ، بأن المادة اللغوية كلها تدور حول فكرة الخفاء ، فالجنين ما لم يظهر بعد ، والجنن القبر ، والجنين الذى فى بطن أمه ، والمجنن الترس يشارك ، والمجنون المغطى العقل ، والجنن الدروع تسنر ، وتسمى الجن جينا لاختفائهم (١٣٠) . لكن الخفاء يتحول فى هذا التصور الأولى الى عالم ذى ملامح فيه أصناف مختلفة كالنول والسحابة .

(١٢٨) (الدميرى) كمال الدين محمد بن موسى - حياه الجوان الكرى - القاهرة -
الناى الحلبي - ط ٣ - ١٩٥٦ م - ٢٥٧/١ .

(١٢٩) (المسعودى) أبو الحسن على بن الحسن بن على - مروج الذهب ومعادن
الجواهر - ج ١ - محمد محيى الدين عبد الحميد - القاهرة - المكتبة التجارية الكرى -
ط ٣ - ١٩٥٨ م - ١ - ١٥٨/٢ .

(١٣٠) (المبرد) أبو العباس محمد بن يزيد - الكامل فى اللغة والأدب - بيروت -
مكبة المعارف - بدون تاريخ - ١٢٧/١ واطر الدميرى : ٢٥٧/١ .

أما الغول فهو - على حد قول الجاحظ - « اسم لكل شيء من الجن يعرض للسفار ويتلون في ضروب الصور والخيال ذكرًا كان أو أنثى »
 إلا أن الأكثر على أنه أنثى ٠٠٠ « (١٣١) » ويقول المسعودى : « العرب يزعمون أن الغول يتغول لهم في الخلوات ، ويظهر لخواصهم في أنواع من الصور ، فيخاطبونها ، وربما ضيفوها » (١٣٢) وأغلب الظن أن لفظ « يتغول » عند المسعودى يعادل لفظ « يتلون » عند الجاحظ .
 لكن الأهم من هذا هو ما يلفتنا إليه المسعودى في إشارة خاطفة تبرق في لفظ « خواصهم » الذي استعمله ، والذي يدل على أن الغول لم يكن يظهر لجميع الناس ، بل للخواص فقط . هذا اللفظ يمكن أن يشير إلى معنيين .
 نضمهما معا في هذا السؤال : هل كان الغول يظهر للخواص ، بمعنى المهينين باقتناع سابق بالغول ، أو كان يظهر للخواص بمعنى المبتازين بقواهم العقلية والروحية وهيبة الشخصية ؟ لسنا نجد في مصادرنا إجابة صريحة . وإن كنا نميل إلى أن الغول ، والجن عامة ، كانت تظهر للخواص بالمعنيين جميعا ، وإلى أن ظهورها للخواص بالمعنى الثانى أمر ضرورى لكي تنتشر الفكرة بين الناس وتصبح عقيدة عامة .

ولسنا ندري على وجه الدقة ما السعلاة ؟ فالدميرى يقول : « السعلاة أخبت الغيلان » (١٣٣) . والجاحظ يصفها بأنها « اسم لواحدة من نساء الجن تتغول لتفتن السفار » (١٣٤) فإذا كان الخابل اسما للجن الذين يخيلون (١٣٥) ، فكيف تكون السعلاة أخبت الجن ؟ لعل السعلاة والخابل أمر واحد .

على أية حال فإن للجن مراتب ، فإذا ذكروا الجن سالما قالوا جنى ، فإذا أرادوا أنه ممن سكن مع الناس قالوا عامر والجميع عمار ، وإن كان ممن يعرض للصبيان فهم أرواح ، فإن خبت أحدهم وتعرم فهو شيطان ، فإن زاد على ذلك فى القوة فهو عفريت ٠٠٠٠ (١٣٦) .

وطبقا لهذا الترتيب نفهم ما يرويه المبرد عن أهل اللغة من أنهم زعموا أن كل متمدن من جن وانس يقال له شيطان . وأن قولهم : تشيطن إنما معناه تخبت وتتكبر . وقد قال الله عز وجل : شياطين الانس

-
- (١٣١) (الجاحظ) أبو عثمان عمرو بن بحر - الحيوان - تح : عبد السلام هارون - القاهرة - نشر الحلبي - ط ١ - ١٣٦٣ ، ١٥٨/٦ .
 (١٣٢) المروج : م ١ - ١٥٥/٢ .
 (١٣٣) الدميرى ٤٩٨/١٠ .
 (١٣٤) الجاحظ - الحيوان - ١٥٩/٦ .
 (١٣٥) نفسه ص ١٩٥ .
 (١٣٦) نفسه ص ١٩٠ .

والجن (١٣٧) . وان كان هذا لا ينطوى على تفرقة بين الشيطان والمارد فى عالم الجن .

يقتررب من عبارة المبرد قول الميداني : « وأما قولهم انه شيطان من الشياطين فانما يراد به النشاط والقوة والبطر » (١٣٨) . ويعلق أبو هلال العسكري على بيهس الأحقق الذى قتل اخونه الستة قائلا : « فجعل يتجان وهو من الشباطين » (١٣٩) . والنسيطة فى هذا السياق اللغوى ترداف قوة الصحة العقلية .

ويعد مصطلح « النسيطين » المصطلح الأساسى فى المفهوم الأولى للإبداع الفنى . بيد أننا مضطرون الى النظر الى عالم الجن ، لأن هذه الشياطين طالما نظر اليها على أنها - من حيث هى قوى غيبية يردون اليها ظاهرة الإبداع الفنى - تنتمى الى عالم الجن .

ولقد تعرض عالم الجن بعد الاسلام لتحول هام ، فانقسم الجن الى مؤمنين وكافرين ، أما المؤمنون فلم ينسب اليهم عمل بعينه ، أما الكافرون فكانوا أتباع الشيطان : واكتسب الشيطان معنى جديدا لا يقتصر على معنى القوة والنشاط والبطر كما أنشأنا ، لكنه أصبح موكولا باغراء الناس بالخطيئة . لقد اكتسب الشيطان معنى إبليس . وهناك رواية يرويها الدميرى عن ابن مسعود مؤداهها أن رجلا من الصحابة لقي رجلا من الجن فصرعه ، فأخذ الجنى يعلمه آية من القرآن يطرد بها الشيطان من بيته (١٤٠) . وما يعيننا فى هذه الرواية هو تمييزها الواضح بين الجن والشيطان ، أو لنقل بين الجن والمعنى الابليسى للشيطان . وهناك حديث يروونه عن الرسول يقول فيه : « ما منكم من أحد الا وقد وكل به قرينه من الجن » قالوا وياك يا رسول الله ؟ قال وياى الا أن الله أعاننى عليه فلا يأمرنى الا بخير » (١٤١) . ومعنى هذا أن الجن قد اكتسبوا عمل إبليس فى الاغراء بالخطيئة ، لكن المرء يمكن أن يحولهم الى أن يأمره بخير ، فهم اذا أقل قدرة من الشيطان على أداء عمله ؛ لأن الشيطان له قدرات عديدة ، أما الأبالسة القراء فهم لا يفعلون الا الوسوسة بالشر .

(١٣٧) المبرد - الكامل - ٨١/٢ .

(١٣٨) (الميداني) أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابورى - مجمع الأمثال - القاهرة - المطبعة الأميرية - ١٣١٠ ، - ٣٢/١ .

(١٣٩) (العسكري) أبو هلال حسن بن عبد الله النحوى - جمهرة الأمثال بهامش كتاب الميداني مجمع الأمثال - هامش ١٨٢/٢ .

(١٤٠) الدميرى ٢٦٥/١ .

(١٤١) الدميرى ٢٦١/١ .

على أية حال لقد تأسس عالم إبليس على نحو شبيه بالطريقة التي تأسس بها عالم الجن . يروى الدميري عن مجاهد أن من ذرية إبليس لاقيس وولهان ، وهما صاحباً الطهارة والصلاة ، والهدف وهو صاحب الصحارى ومرة به يكنى ، وزلنبور وهو صاحب الأسواف ، وبثر وهو صاحب المصائب يزين خمش الوجوه ولطم الحدود وسق الجيوب ، والأبيض وهو الذى يؤسوس للأنبياء عليهم السلام ، والأعور وهو صاحب الزنا ، وداسم وهو الذى يوقع بين الرجل وأهله ، وبهزمه بأن يدول داسم داسم أعود بالله منه ، ومطوس وهو صاحب الأخبار بلا حقيقة (١٤٢) . أى أن عالم إبليس قد تنوعت تخصصاته كما تنوع عالم الجن سابقا الى تخصصات وقبائل .

وإذا كانت مادة « جن » توحى بالخفاء ، فإن مادة « شطن » نوحى بالانفراد والنوح والعزلة . هذا اذا قلنا ان الشيطان من شطن اذا بعد وجعلنا البون أصلا (لام الكلمة : ففعال) . وعليه نفهم الحديث : الراكب شيطان ، والراكبان شيطانان ، والثلاثة ركب . يعنى أن الانفراد والذهاب فى الأرض على سبيل الوحدة من فعل الشيطان ، أو شئ يحمل عليه الشيطان ، وكذلك الراكبان ، وهو حث على اجتماع الرفقة فى السفر (١٤٣) . ولعل تقارب الدلالات يشير الى ذلك الارتباط الوثيق بين العالمين .

وهناك قوة غيبية أخيرة نريد أن نشير اليها وهى « الملائكة » . ويهنا ههنا أن نذكر عبارة القزوينى عنها فى « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » ، اذ يقول : « زعموا ان الملك جوهر بسيط ذو حياة ونظر وعقل ، والاختلاف بين الملائكة والجن والشياطين كالاختلاف بين الأنواع » (١٤٤) وهذه العبارة تساعدنا على ملاحظة التقارب بين هذه القوى الغيبية وان كانت تثبت أيضا الاختلاف . ولنا أن نقول ان الملائكة هم القوة الوحيدة التى لا يأتى منها الشر ، أما الجن فيأتى منهم الخير والشر ، أما الشيطان فلا يأتى منه الا الشر . فإذا قلنا ان الشعر منسوب الى الشياطين فيجب أن نتسم بشئ من الدقة والتحديد ، ذلك أن فكرة الشيطان قد مرت بمرحلتين ، مرحلة ما قبل الاسلام وكانت تعنى فيها

(١٤٢) نفسه ٢٦٦/١ .

(١٤٣) (ابن منظور) . لسان العرب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م - مادة

شطن ، ٢٢٦/٤ .

(١٤٤) (القزوينى) الامام زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب

الموجودات - المحق بالجزء الثانى من حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - النابى الحلى -

ط ٣ - ١٩٥٦ م - ص ٢٥ .

مردة الجن ، ومرحلة ما بعده ، واكتسبت فيها دلالة أخلاقية سلبية . وهذا للأسف ما أغفلت الدراسات السابقة إيضاحه .

بقي أن نسأل : هل هناك آلهة يرتد إليها الإبداع الفنى عند العرب ؟ هناك إشارات توحى بأن الجن كانوا يعبدون (*) ، لكننا لا نحب أن نؤكد أنهم كانوا آلهة . والأرجح فى نظرنا أن هذه الفكرة - فكرة الآلهة الموحية - لم تظهر إلا حينما بدأ العربى يعتقد بحق أن إرادته محكومة بإرادة أعلى وأقوى ، هى إرادة الله عز وجل ، الذى بيده كل شئ .

ب - قوى غير محدودة : -

وقد ذكر العرب قوى لم يحددوها تحديدا واضحا وان كان الأغلب أنها صور من صور الجن فى الظهور . من ذلك الهوائف . ومن حكم الهوائف - كما يقول المسعودى - أن تهتف بصوت مسموع وجسم غير مرئى (١٤٥) ومن ذلك الرئى ، وهو ما يظهر ويورى . وعند الجاحظ إشارة إلى أن الرئى يكون من الجن ، وذلك فى حديثه عن الكهان وزعمهم « أن مع كل واحد منهم رثيا من الجن مثل « حازى جهينة » ، ومثل « شق » . و « سطيح » ، و « عزى سلمة » ، وأشباههم . . . » (١٤٦) .

ويميل العقل مع الجاحظ فى إشارته تلك إلى أن هذه القوى غير المحددة هى فى حقيقتها الجن ، وهو يظهر بطرق مختلفة غير صريحة فى الدلالة عليهم . يظهرون كصوت فحسب ، أو يبدون للعيان . وهم حين يبدون يكون مطهرهم غريبا بأجنحتهم ، أو يبدون كالحيات ، أو يبدون كالبشر يحلون ويظعنون ، وهو ما ذكره لنا حديث النبى السابق ، وقد يظهرون فى صورة « شق » وهو الجنى فى صورة نصف انسان ، ويروون أن شتما قد ظهر لعلمقة بن صفوان وقتل علمقة (١٤٧) . ويروون أن النسناس مركب من السف ومن الآدمى (١٤٨) . وقد يظهرون فى صورة وسواس غامض يصيب النفس .

الجن فى كل هذه الصور قوى غامضة غير واضحة أو محددة ، تختلط بالحيوان مثل الحية ، أو الكلب ، أو الهرة فى حالة الفطرب ، أو الحمار أو الماشية ، كما يقولون ان أرجلها دائما أرجل حمار أو ماشية .

(*) يقول تعالى : « بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون » سبا آبه ٤١ .

(١٤٥) المسعودى : المروج - م ١ - ١٦٢/٢ .

(١٤٦) (الجاحظ) . البان والنبين - نج ، حسن السندى - القاهرة - ط ١ - .

١٩٢٦ م - ١٩٥/١ .

(١٤٧) المسعودى : المروج - م ١ - ١٦٢/٢ .

(١٤٨) (القروينى) : عجائب المخلوقات - ص ٥٤٠ .

لكن العرب لا يفسر هذه القوى غير المحددة الا بأنها الجن لا يعلنون عن أنفسهم كما يعلنون عنها حين يصرحون بجنسهم ، أو حين يظهرون بأجسامهم المجنحة الغربية . أو لقل انها الجن ، أو القوة الغيبية ، قبل أن نتحدد . ولعل هذا هو ما أراده الجاحظ حين قال : « والأعراب تجعل الخوافي والمستجنات من قبل أن ترتب المراتب جنين » (١٤٩) .

٣ - ما يتعلق بفكرة السرد : -

وإذا كنا قد حددنا القوى الغيبية التي يردون اليها الإبداع الفني ، بـ مستوى في ذلك ما حدده العرب ، وما لم يحدده ، وفسرنا ما لم يتحدد عندهم بأنه من قبيل تصورهم للجن ، وذكرنا طرق ظهور الجن ، فإنا نسأل : كيف « يردون » ظاهرة الإبداع الفني الى هذه القوى الغيبية ؟ ما المصطلحات التي يستخدمونها في ايضاح ، أو تحديد ، علاقة الرد هذه ؟

يستخدم العرب في هذا الصدد مصطلح « الالتقاء » ، وهو فعل مادي ، جيد ، تجسّد القوة الغيبية الشعر في قبضتها ، وتلقيه في فم الشاعر القاء لينطق به . ويسمى هذا أحيانا « الإلهام » ، وفي بعض الأحيان « الوحي » . وإذا حمى الشاعر فهم يقولون أحيانا « بالمس » أو « اللهم » ، ولم نجد لديهم القول بأن الشاعر « مسكون » بالجن ، بل الأغلب عليهم وصف هذا بأنه « تبع » أو « صحبة » أو « قران » ، بمعنى زواج ، أو بمعنى المراد من كاجة « قرين » كما وردت في حديث السبي - عليه الصلاة والسلام - السابق .

وفي بعض النصوص القديمة النى تستخدم هذا المفهوم الأولى ، نجد لفظ « التأييد » ، بمعنى أن الشاعر مؤيد من القوى الغيبية ، ويرادف ذلك بعض المرادفة لفظ « الاعانة » .

وفي النصوص المتأخرة خاصة ظهر ألفاظ « الكشف » و « المعاينة » ، حيث يتكشف للشاعر عالم من المعاني ، يعاينها ، ويعاينها ، ويقبس منها ، أو يرمز لها ، ويكون هذا العالم نفسه مجالا لتكشف القوة الغيبية .

أما عن مجموعة الأخبار والروايات التي وصلتنا ، والتي تدور كلها حول رد ظاهرة الإبداع الفني الى القوى الغيبية التي سمينها كما سموها ، فلن نسعى الى جمع وحشد هذه الأخبار ، فقد قامت بذلك الدراسات (١٥٠)

(١٤٩) الجاحظ : الحيوان - ١٦٣/٦ .

(١٥٠) انظر (حميدة) د . عبد الرازق : شياطين الشعراء : دراسة تاريخية نقدية

مقارنة تستعين بعلم النفس - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٦ م .

السابقة علينا . لكننا نكتفى بنماذج للايضاح. والتعرف على مجموعة الاخبار كلها من خلالها على طريقة قياس الغائب على الشاهد .

فى هذا الصدد نجد الجاحظ يعلق على البيت :

بنت عمرو وخالها مسجل الخير وخالى هميم صاحب عمرو

فيقول : « فانهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر ، فزعم البهراني أن هذه الجنية بنت عمرو شيطان المخبل ، وأن خالها مسجل شيطان الأعشى ، وذكر أن خاله هميم وهو همام ، وهمام الفرزدق ، وكان غالب بن صعصعة إذا دعا الفرزدق قال يا هميم ، وأما قوله صاحب عمرو فكذلك أيضاً يقال ان اسم شيطان الفرزدق عمرو . » (١٥١) .

وكلام الجاحظ يثبت المفهوم الأولى اذ يعد الشيطان - كما يرى - هو المبدع ، والشاعر وسيلة أو أداة يذيع بها الشيطان شعره فى الناس ، يضرب بص الجاحظ الى هذا أن يثبت أسماء محددة لبعض السباطين و « أصحابها » من الشعراء . عمرو للفرزدق ، ومسجل للأعشى ، وبنت عمرو للمخبل . وهناك علاقات أسرية ، فعمر له بنت ، ومسجل خالها . الجن ، اذا ، أسر كالبشر ، بل هم قبائل ، يجلون ويظعنون كما ورد بالحديث الشريف الذى تقدم .

ويعلق النعالبى فى « ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب » على قول

جرير :

انى ليلقى على الشعر مكنهل من الشياطين ابليس الأباليس

فيقول : « وكانت الشعراء نزع أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر ، وتلقنها آياه وتعينها عليه ، وتدعى أن لكل فحل منهم شيطاناً يقول الشعر على لسانه ، فمن كان شيطانه أورد كان شعره أجود . »

« وبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماء . فقالوا : ان اسم شيطان الأعشى مسجل ، واسم شيطان الفرزدق عمرو ، واسم شيطان بشار شقنناق » (١٥٢) .

(١٥١) الجاحظ : الحيوان - ٢٢٥/٦ ، ٢٢٦ . وفى طبعة الساسى ص ٦٩ ورد البيت

وفيه مسعر بدلا من مسجل وهو غلط بدل عليه كلام الجاحظ .

(١٥٢) (الثعالبى) أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبى البسائرى :

ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب - تج : محمد أبو الفضل ابراهيم - القاهرة - نهضة

مصر - ١٩٦٥ م - ص ٧٠ .

وإذا كان نص الجاحظ قد استخدم مصطلح « الصحبة » ، فما هو النعالي (ت ٤٢٩ هـ) يستخدم مصطلحات « الالتقاء » و « التلقين » ، و « الاعانة » ، مكررا ذات المفهوم الذى بسطه الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) . ويشير هذا النص الى أن العرب لم تستخدم فكرة القوى الغيبية فى تفسير مصدر الابداع فحسب ، بل استخدمتها فى تفسير الملاحظات النقدية بجودة الشعر وردائه ، وبفاضل الشعراء فى معيار الجودة . وهذه الفكرة التى يستعمل عليها نص النعالي عاية فى الأهمية ؛ لأنها المدخل الحق الذى يصبح به المفهوم الاول موضوعا أساسيا من موضوعات النقد العربى القديم . اننا لسنا أمام كلام فى الخرافة لا قيمة له . اننا أمام أفكار نقدية هامة تعالج ظواهر الابداع الفنى ، وتعالج ظواهر القصيدة العربية . وهناك روايات توظف ما نسميه بالمفهوم الأولى للابداع الفنى فى تفسير قضايا القصيدة العربية ، مثل نعدد أسماء المحبوبة . هذا كله يجعلنا نأمل أن يعيد الدارسون النظر فيما يسمونه بفكرة شياطين الشعراء ، ويعيدونها ممارسة نقدية أدبية أصيلة ، بدلا من الحكم على العصر الجاهلى بأنه عاطل من الفكر النقدي النافع . المهم أن نستخرج محتوى هذه الأخبار ، ونطيل المك عند ما فيها من اشارات صريحة لما نسميه الطواهر الفنية للقصيدة العربية . أما عن الدراسة الماثلة الآن فان الطريق المرسوم لها لا يتيح التعرض لهذه الأخبار بالتحليل المرجو . ان الدراسة الحالية مشغولة فحسب باستيضاح هذه الأخبار أمرا واحدا محمدا ، هو ما تشتمل عليه من فهم أولى للابداع الفنى .

مازال فى نص النعالي عطاء جديد من وجهة نظرنا . النعالي ، فوق ما ذكرنا ، يثبت لنا أن العرب كانت مصدقة لما تقول ، ويستدل على هذا بالأسماء التى وضعوها لشيياطين شعرائهم . هذه الفكرة - فيما نحسب - ضرورية لتأكيد صحة ما نذهب اليه من أن المفهوم الأولى كان ضربا حقيقيا من ممارسة النقد الأدبى ، وتكوين نظرية للفن فى غباب العلم المنظم ، أو بجواره . وهذه الفكرة ضرورية كذلك لتأكيد الطابع الأسطورى للمفهوم الأولى ، فالأسطورة لا تكون أسطورة ما لم نصدر عن يقين ، حينئذ تغدو ضربا من المعرفة .

وفى « جمهرة أشعار العرب » لأبى زيد القرشى مزيد من نسبة الشعر الى الشياطين . فئمة رواية عن رجل لقي جانا هو هبيل شيطان عبيد بن الأبرص ، ثم أنشده أبياتا تقول :

أنا ابن الصلادم أدعى الهبيد
حبوت القوافى قسرى اسد
عبيدا حبوت بمسائورة
وانطقت بشرا على غير كد

ولاقى بمدرك وهط الكهيت ملاذا عزيزا ومجيدا وجد
منحناهم الشعر عن قدرة فهل تشكر اليوم هذا معد

ويوضح الجنى هبيد للرجل الأبيات فيوضح لنا أن الكهيت كان
شيطانه يدعى مدرك بن واغم ، وهو ابن عم هبيد بن الصلادم ، وواغم
والصلادم أخوان من أشعر الجن .

صلة القربى التى يذكرها هبيد هنا ، والتى نصله بشيطان الكهيت
مدرك ، نجعلنا ننسأل عن القربى الفنية بين شعر عبيد بن الأبرص
وشعر الكهيت . لاشك أن النقاد القدماء قد لاحظوا شيئا من قبيل وحدة
المذهب الفنى بين الشاعرين المتباعدين ، لكن الدارسين المحدثين لا يهتمون
هذه الأخبار محمل الجد ولا يفكرون فى تفحص تلك الملحوظة التى لاحظها
النقد القديم ، أو ، على الأقل ، يفحصون ما ينطوى عليه مثل هذا الخبر
من ممارسة لتألف الأدبى .

الا أن ما يثير اهتمامنا الآن هو نشأة الخبر ، فالجان قدم للرجل عسا
به لبن ، فكره طعمه لزومنه ، فمجه ، فقال الشيخ الجان للرجل : أما انك
لو كرعت فى بطنك العس لأصبحت أشعر قومك (١٥٣) . هذه التهمة
لا يتيسر لنا أن نحسن فهمها ما لم نذكر مصطلح الالتقاء الذى سبق أن
أشرنا اليه . الشعر يلقى فى الفم . لكن ما يلقى هنا ليس الشعر ، انه
لبن زهم . ما يلقى هنا هو فى حقيقته القدرة على الشعر والبراعة فيه .
نأدى من هذا الى القول ان القوى الغيبية لا تفسر نشأة القصيدة فحسب ،
انها تفسر القدرة الشعرية فى جذورها .

وفى رواية ثانية فى « جمهرة أشعار العرب » نجد أن صاحب امرئ
القبس اسمه لافظ ، وصاحب عبيد وبشر هو هبيد - كما تقدم - ،
وصاحب زياد الذبباني هو هادر ، « وهو الذى استنبغه فسحى
الناطقة » (١٥٤) . وفكرة الاستنباغ هى ذات الفكرة السالفة فى رد
القدرة الشعرية ذاتها الى القوى الغيبية .

ويروى أبو الفرج الأصفهاني فى كتابه « الأغاني » عشرات من
الروايات يضيق عنها المقام . الا أننا نجد فى بعضها ما يستحق أن نضيفه
ههنا . من ذلك ما قاله أبو الفرج عن حسان بن ثابت الذى كان له فى

(١٥٣) (القرشى) أبو زيد محمد بن أبى الخطاب . جمهرة أشعار العرب - تج : على
محمد الجاحى - القاهرة - دار بهضة مصر - ص ٤٧ - ٤٩ .
(١٥٤) نفسه ص ٥٠ .

الجاهلية شيطان مشهور يدعى الشيصيبان ، يقول أبو الفرج : « أعان جبريل عليه السلام حسان بن ثابت في مديح النبي صلى الله عليه وسلم بسبعين بيتا » (١٥٥) • فاستخدم مصطلح الاعانة ، وذكر جبريل وهو ملاك • ويروى عن عائشة أنها قالت : سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول لحسان بن ثابت الشاعر : ان روح القدس لا يزال يؤيدك ما كافحت عن الله عز وجل وعن رسول الله صلى الله عليه وسلم » (١٥٦) • فاستخدم لفظ التأييد ، وذكر روح القدس ، وهو جبريل •

ويروى أبو الفرج عن حواء مولاة ابن جامع قالت : انتبه مولاي يوما من قائلته ، فقال : علي بهشام (ابنه) ادعوه لي عجلوه ، فجاء مسرعا • فقال : أي بني ، خذ العود ، فان رجلا من الجن ألقى علي في قائلتي صوتا فأخاف أن أنساه • فأخذ هشام العود وتغنى ابن جامع عليه رملا لم أسمع له رملا أحسن منه (١٥٧) • • وعند أبي الفرج رواية أخرى نظمها إلى أخيها ، مؤداها أن عبد الله بن العباس الربيعي قد خطر له لحن لقول السامك •

**قرب النحام واعجل يا غلام وطرح السرج عليه والنحام
أبلغ الفتيسان أني خسائف غمرة الفرب فمن شاء قام**

فلما بلغ المدينة وجد رجلا يغنى ذات اللحن ، ولم يكن الربيعي في طريقه قد أسمع اللحن أحدا ، فقال : « ما أرى إلا أن الجن أوقعته في لسانه » (١٥٨) •

في الخبرين كليهما توظيف للمفهوم الأولى في تفسير ظاهرة الابداع الفني • في الخبر الأول نجد اللحن قد « ألقاه » الجن على ابن جامع في نوم القياولة ، فجمع فكرتي الحلم والالهام • أما الخبر الثاني فيفسر ظاهرة أخرى ، نسميها الآن بتوارد الخواطر ، بمعنى أن تقع الفكرة في خاطر اثنين في وقت واحد ، أو في وقت واحد ، أو في أوقات مختلفة ،

(١٥٥) (الأصفهاني) أبو الفرج : الأغاني - بيروت - دار الثقافة - ١٩٥٥ م - ١٤٧/٤ •
(١٥٦) نفس المصدر السابق والصفحة : ولقد اشتهر الحديث في المصادر الأدبية - انظر الكامل للمبرد ٣/٣٧٥ ، وانظر (القيرواني) عبد الكريم النهشلي ، المتع في صنعة الشعر - نج • د • محمد زغلول سلام - الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٣١ ، القرشي ٣٥/١ •

(١٥٧) الأغاني - ٢٧٨/٦ •

(١٥٨) الأغاني - ١٨٧/١٩ ، ١٨٨ •

دون أن يكون هناك صلة بينهما • والرابعي يفسر هذا بفكرة القوة الغيبية
التي « أوقعت » اللحن في لسانين : الرابعي والرجل الآخر •

أهم ما يثير اهتمامنا في هذين الخبرين هو أنهما يتعرضان لفن
مختلف عن فن الشعر ، هو فن الموسيقى • معنى هذا أن المفهوم الأولي
قد انتظم الفنون العربية شعرا ، ونثرا ، وموسيقى (*) • وتكمن قيمة هذه
الحقيقة في أنها لا تضع الأدب العربي بمعزل عن سائر الفنون ، كأنه
شجرة تنمو منبثة من جذورها • على أننا يجب أن نميز الأخبار التي
تنسب الإبداع الى قوى الغيب من الأخبار التي توظف المفهوم الأولي
توظيفا أدبيا • لقد وجدت هذه الظاهرة في ست مقامات لدى بديع الزمان
الهمداني ، وذكرها أبو العلاء المعري في رسالة الغفران معبرا عن ضجره
العروضي من قلة أوزان شعر الانس بالقياس الى أوزان شعر الجن ، وأقام
عليها ابن شهيد رحلته الشهيرة في عالم « التوابع والزوابع » لكن هذا
كله كان ، في حيفة الأمر ، توظيفا أدبيا للمفهوم الأولي من حيث هو
جزء لا يتجزأ من التراث العربي • ولنقف وقفة موجزة مع ابن شهيد
(٣٨٢ - ٤٢٦ هـ) في « رسالة التوابع والزوابع » •

يبنى ابن شهيد رسالته على فكرة التوابع ، وهم أنفسهم أصحاب
الشعراء من الشياطين كما تقدم • أما الزوابع فهم قبيلة من الجن •
يستخدم ابن شهيد في المفرد زابغة ، والمعروف في اللغة هو الزوبعة •
يقول الجاحظ : « الزوابع بنو زوبعة الجنى وهم أصحاب الرهج والقتام
قال راجزهم :

ان الشياطين آتونى أربعة في غمش الليل وفيهم زوبعة» (١٥٩)

يهجر ابن شهيد ، اذا ، دقة اللفظ ، وفي هذا الماح الى أنه يتصرف
في القول كيف يشاء • انه توظيف أدبي لفكرة تاريخية ، وليس تأريخا
لها • يهضى ابن شهيد فينسب لنفسه تابعا من الجن يسميه زهير بن نمر،
ويجعله من أشجع الجن كما أنه من أشجع الانس • يتجول ابن شهيد مع
تابعه في أرض الجن فيلقى « عتيبة بن نوفل » صاحب امرئ القيس ،
و « عنتر بن العجلان » صاحب طرفه ، و « أبا الخطار » صاحب قيس
ابن الخطيم ، و « عتاب بن حبناء » صاحب أبي تمام ، و « أبا الطبع »
صاحب البحتري ، و « حسين الدنان » صاحب أبي نواس ، و « حارثة

(★) نستطيع أن نضيف فن العمارة كذلك ، فثمة أخبار عن جن بنوا صروحا كما
حدث مع سليمان • وهذا ما أشار اليه القرآن الكريم بقوله : « صروحا ممردة » •

(١٥٩) الحيوان - ٢٣١/٦ •

ابن المغلس « صاحب أبي الطيب ، ومن الكتاب « عتبة بن أرقم » صاحب الجاحظ ، و « أباهيرة » صاحب عبد الحميد ، و « زبدة الحقب » صاحب بديع الزمان ، وبعضهم غيرهم . ويلقى ابن شهيد « وتابعه زهير كذلك نقادا » من الجن ويحضر مجلس هؤلاء النقاد ويجعل لبعض العلماء حيوانات من الجن .

وأسماء هؤلاء الشعراء التابع ، أو لنقل الجن الشعراء الذين يبعون شعراء من الانس يمدونهم بالشعر كلما احتاجوا ، هي أسماء ظاهرة الوضع والتوليد ، وظاهر الدلالة على آراء ابن شهيد في هؤلاء الشعراء . البحري مثلا ، مشهور بالطبع ، لذا فتابعه يدعى « أبا الطبع » . أبو نواس معروف بالبحر ، لذا فتابعه يدعى حسين الدنان ، والدن وعاء البحر . وبديع الزمان يأتي اسم تابعه مشاكلا لاسمه تمام المشاكلة ، انه زبدة الحقب . وابن شهيد بهذا يثبت اعجابه ببديع الزمان ، لكن اعجابه بنفسه أكبر . انه ينافس زبدة الحقب في وصف الماء ، فيقول الثاني قولاً هو ما قاله بديع الزمان في صفة الماء في المقامة المضيرية ، فيقول فيها ابن شهيد فيفوق زبدة الحقب ، فيضرب الأرض برجله ، وينقطع أثره مغيظاً (١٦٠) . فغاية ابن شهيد الأدبية من هذا اللقاء الخيالي هي اثبات تفوقه على أدباء العرب شعرا ونثرا . لكن هذا لا يغط الرسالة ما فيها من آراء قيمة هي ممارسة أدبية للنقد ، وهي جديدة بالدرس من هذه الوجهة . ومن حيث نوجه الآن نظرنا الى النقد الأدبي نستطيع أن نضرب مثلا باللقاء الأول بين ابن شهيد وتابعه زهير بن نمير . لقد تصور له في موقف حبسة تمنع عليه الشعر فيه ، فانطلق لسانه ثم قال له : منى شئت استحضاري فأنشد هذه الأبيات :

والى زهير الحب ياعز ، انه اذا ذكرته الذكريات أتاهـ
اذا جرت الأفواه يوما بذكرها يخيل لي أني أقبل فاهـ
فأغشى ديار الذكريين وان نأت أجارع من داري ، هوى لهواها

يقول ابن شهيد : « متى ارتج على ، أو انقطع بي مسلك ، أو خانني أسلوب ، أنشد الأبيات فيمثل لي صاحبي ، فأسير الى ما أرغب ، وأدرك بقريحتي ما أطلب . وتأكدت صحبتنا ٠٠٠ » (١٦١) وهذا كله من قبيل التوظيف الأدبي للفكرة . لو كان ابن شهيد مصدقا كالبدو الأعراب

(١٦٠) (ابن شهيد) أبو عامر أحمد - رسالة النوايع والزوايع - تج . ودراسه .

بطرس البستاني - بيروت - دار صادر - ١٩٦٧ م ص ١٢٨ .

(١٦١) نفس المصدر ص ٩٠ . وأجارع جمع أجرع وهو كتيب حانبه رمل وجانبه

حجارة .

بشكرة الشياطين الموحية ما كان يقول : أدرك بقريحتي ، بل لجعل يستمع
إلى تابعه ويحفظ عنه ليذيع القول في الناس . لكن ابن شهيد يكتفى عن
أسلوب من أساليب الشعراء في تحريك أذهانهم بترديد طرف من الشعر
الذي يحفظونه ويجدون فيه ماثرا للتأمل ، ونفضة للوجدان .

وما أن ننحى التوظيف الأدبي للمفهوم الأولى جانباً نجد أنفسنا قد
انتهينا من تعريف المفهوم . انه رد الإبداع الفني إلى قوى غيبية متنوعة
على أنحاء مختلفة من الرد ، وانحاذ ذلك سبيلا إلى تكوين فكرة نقدية عن
الشعر .

والآن نجد أنفسنا نسأل : ألم يعرض هذا المفهوم لأي لون من
التطور ؟

تطور المفهوم

أمامنا ثلاثة طرق لدراسة تطور المفهوم • أولها هو أن نلتزم طريق التعاقب الزمني • نبدأ بالعصر الجاهلي ، ونمضي الى صدر الاسلام ، فالدولة الأموية ، فالعباسية الأولى ، فالثانية • هذا هو الطريق التقليدي • يعيب هذا الطريق أنه يقوم على تصور فحواه أن كل تغيير في الحكم يستتبع تغيرا في الفن • لا شك أن علاقة الفن بنظم الحكم أكثر تعقيدا من هذا التصور •

الطريق الثاني هو أن ندرس ما يسمى بحياة العقل العربي • معنى هذا أن نتحول عن دراسة تطور المفهوم الى دراسة تطور ما هو أعقد منه وأكثر اتساعا وعموصا • يمثل هذا الطريق الدكتور عبد المرازق حمدة في دراسته عن « شياطين الشعراء » نجده فيها يقسم عصور النقد العربي الى ثلاثة عصور : العصر الأسطوري وهو الجاهلي ، والعصر الديني ويمتد من ظهور الاسلام الى نهاية الأمويين ، والعصر العلمي ويمتد بعد ذلك الى القرن الخامس الهجري (١٦٢) • ويسمى كل عصر من هذه العصور حسب الصفة الغالبة عليه • لكن الصفة الواحدة تتواجد عادة في جميع العصور • يرجع هذا عنده الى تداخل العصور ، واتصال التفكير ، واستمرار التطور العقلي (١٦٣) • وهذا - فيما نرى - لا يفسر ظاهرة التداخل تفسيراً كافياً ، ولا يجعل هذا التقسيم الثلاثي مريحا منهجيا •

الطريق الثالث - وهو ما نختاره - يقوم على تمييز المفاهيم المختلفة التي تفرع اليها المفهوم المدروس • وسوف يكون تبيان كيفية تفرع المفاهيم من بعضها هو الدراسة الحققة للتطور •

من وجهة النظر هذه نميز بين ثلاثة مفاهيم فرعية ينتهي اليها تحليل المفهوم الأولى للابداع الفني • وعلينا أن ندرس كلا منها :

(١٦٢) شياطين الشعراء ص ٢ •

(١٦٣) نفسه ص ٣ •

١ - مفهوم الالتقاء :

يضعنا المفهوم الأولى للإبداع الفني في قلب ما يسمى بنظرية الإلهام .
لعلنا نذكر أن مصطلح الإلهام كان يرادف مصطلح الالتقاء عند العرب (*) .
الغوى الغيبية تلقى بالشعر إلى الفنان ، وهي تلهمه الشعر كذلك . انهما
تعبيران لفكرة واحدة . ولنتذكر أن الالتقاء كان يتم في الفهم . فإذا رجعنا
إلى أي مصدر من مصادر اللغة وجدنا الهم هو الابتلاع . فإذا قلت رجل
لهم ولهم ولهم ، فمعنى ذلك أنه أكل . ومما هو جدير بالملاحظة أن
اللفظين : الالتقاء والإلهام قد اجتمعا معا في جرير : ما يلتق في أشداقه
لنهما (١٦٤) .

لسنا نغالي إذا قلنا أن هذا التقارب اللغوي كان السر في تسمية
الفن الشعري والتثري أدبا على نحو من الأنحاء . في مادة « أدب » كذلك
نجد الأدبة والمأدبة ، والمأدبة هي كل طعام صنع لدعوة أو عرس (١٦٥) ،
هذا كله يتيح لنا أن نقول أن العرب ربطوا بين الإبداع والفهم . يتضح
عذا إذا تذكرنا أن الفنون الأساسية عند العرب هي الشعر والخطابة
والغناء ، كلها فنون تصدر عن الفهم . كيف يصدر هذا كله عن الفهم ؟ ليس
بعيدا أن يكون العقل العربي قد سأل نفسه هذا السؤال ، وأجاب عليه بأن
صاغ مفهوم الإلهام على هذا النحو الفهمي . نقلة العقل سوف تبدو بسيطة
إذا رجعنا إلى فكرة العرب عن الصفر وهي حبة كان الجاهليون يتصورون
أنها فوق الشراسيف (أطراف الأضلاع المشرفة على البطن) . إذا تحركت
جاء الإنسان ، وتؤذيه إذا جاع (١٦٦) . أما الحبة فهي مالوفة في عالم
الجن . الحبة ضرب من الجن . الطعام يدخل إليها عبر الفهم ، والإبداع
يخرج من الجوف عبر الفهم - هكذا نصل من الفهم إلى الوصل بين الإبداع
والجن .

لسنا نؤكد أن العقل العربي قد انتقل في تفكيره عبر حلقات هذه
السلسلة من الأفكار . هذا مساق جائز . ولسنا نريد أن نزعج الآن أن
العرب كانوا حينئذ يعيشون ما يسميه فرويد : المرحلة الفموية . اننا نهدف
فحسب إلى إيضاح ذلك التقارب بين مفهومي الالتقاء والإلهام وارتباطهما

(*) والايحاء كذلك يقول الشريف على بن محمد الجرجاني . الايحاء . القاء المعنى
في النفس بخفاء وسرعة . انظر التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م -
ص ٤٠ .

(١٦٤) اللسان مادة د لهم ، ٥/٢٠٨٨ .

(١٦٥) اللسان مادة أدب ١/٤٣ .

(١٦٦) الديمري - حياء الحواري الكبرى - ١/٥٥٣ .

بالفهم ، آتة الابداع العنى عند العرب • هذا التقارب ، وهذا الارتباط ، هما الجوهر ، والخصوصية الأولى . لفكرة الالهام عند العرب فى صورتها التى نسميها مفهوم الالتقاء •

ويذكر بعض الباحثين (١٦٦ أ) شباطين السعراء فبسر على الفور الى مذهب أفلاطون الى أن الابداع يصدر ، فى حقيقة الأمر ، عن الآلهة الذين يخضع لهم الشاعر ، ويتلقى عنهم الالهام ، ويكون لسانهم الى الناس • أغلب الظن أن هذه الاشارة الى أفلاطون ترجع الى السعور بسداجة الرأى العربى أمام القياس العلمى المعاصر ، مع محاوله التخفف من هذا الشعور بالاشارة الى أن عقلا ذكيا مثل أفلاطون قد أتى هذا الأمر المخجل • لكن الرأى العربى ، فى الحقيقة ، ليس ساذجا على الاطلاق • انه أسلوب للعيش فى العالم ، وليس تفسيراً علمياً ، وهذا ما يعطيه مصداقيته ، ويضفى عليه الأهمية ، ويجعله منطقياً على لون ما من التفكير العلمى أو المعرفى • والاشارة الى أفلاطون لن تخفف من هذه السداجة المتوهمة • بل هى بصم أفلاطون بسداجة لم نعهدها فيه ، وتكشفها أية مطالعة لمؤلفاته •

بعد أن أخطر ما فى هذه الاشارة هو الاساءة (التى تنطوى عليها) الى فهما للالهام العربى ، والالهام الأفلاطونى معا • انها توهمنا أن شباطين شعراء العرب آلهة ، وأن آلهة شعراء أفلاطون شباطين • البون شاسع بين الفكرتين ، والخلط بينهما يزيدنا تورطاً فى مضار غياب الدقة نتيجة لعدم العناية بتحليل المفاهيم •

بل ان هذه الاشارة العابرة التى ننتقدها توهم القارىء بما هو أسوأ • بوهمة أن هناك صلة تاريخية بين الفكرة العربية والفكرة الأفلاطونية • اذا بذكرنا الآن ما يذهب اليه بعض الدراسات الجمالية من أن أفلاطون هو المسئول الأول عن فكره الالهام (١٦٦ب) ، فإن العنل لا يسببه أن يكون العرب قد استمدوا فكرتهم عن الالهام من أفلاطون • نحن نريد أن نطرد هذه الفكرة عن الأذهان • ونريد أن نعقد موازنة بين الفكره العربيه والفكرة الأفلاطونية ، تميزا بين الفكرتين ، وايضاحا لكل منهما يتسم خلال السبب بينهما •

(١٦٦ أ) اسلر (عثمان) د • عبد العناح • نظرية الشعر فى النقد القديم - القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٨١ م - ص ٥١ •

(١٦٦ب) د • على عبد المعطى • محاضرات فى مشكله الابداع العنى • رؤية جديدة - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م - ص ٣٩ - وانظر (ابراهيم) د • ركربا • مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - بدون تاريخ - ص ١٤٥ •

يركز بعض الباحثين في نظرتهم الى أفلاطون على نص واحد في محاورة ايون (١٦٧) . يذهب أفلاطون في هذا النص الى أن الشعراء لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى . ولكي يثبت فكرته ذهب الى أن الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله . بل ان أفلاطون لبستخدم لفظا خاصا ههنا غير فقدان الصواب . يقول أفلاطون : « بالنسبة لجميع الشعراء الممتازين ، الماحمين والغنائيين ، فهم يركبون قصائدهم الجميلة لا بالفن ، بل لأنهم ملهمون وداخوذون » (١٦٨) . ولفظ مأخوذ Possessed لا يمكن استبداله بفقدان الصواب فقط ، خاصة أنه يشبه الإلهام قبل هذه العبارة بحجر مغناطيسى يجذب اليه المعادن . الإلهام ، اذا ، أخذة وجذبة . هذا ما يجعل النقاد يرون فيه نزعة صوفية .

الواقع أن محاورة ايون ليست الوحيدة التى تشتمل على هذه الفكرة . ففي « الدفاع » نجد سقراط يقول للقضاة الذين يحاكمونه انه التمس الحكمة عند الشعراء فلم يجدها ويقول « عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصعدون فى الشعر عن حكمة ، ولكنه ضرب من النبوغ والإلهام . انهم كالقديسين والمنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها . » (١٦٩) . وفى محاورة « فيدون » يذكر سقراط أن هواتف الأحلام كانت دائما تدعوه قائلة : أنشئ الموسيقى وتمهدها بالنماء . (١٧٠) وفى محاورة « بروتاجوراس » حديث عن النصيب الإلهي للإنسان الذى حصل عليه عندما سرق برومينيوس من الآلهة : هيفايستوس وأثينا معرفة الفنون والنار فامناز بذلك عن الحيوان (١٧١) . صحيح أن الفنون هنا تعنى الحرف والصناعات ، لكن الفنون الجميلة عند اليونان كانت بالمثل حرفا وصناعات بمعنى من المعانى .

وإذا كان أفلاطون في محاورة ايون أكبر صراحة وإدرازا للفكرة ، وهذا هو ما يبرر التركيز عليها ، فإن النص الطويل الذى ينقله الدارسون

-
- (١٦٧) انظر د. سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - ص ٣٢ ، ٣٣ . وانظر د. على عبد المعطى : محاضرات فى مشكلة الإبداع العنى - ص ٣٩ - ٤١ .
 Plato : Ion, in Literary Criticism : an introductory reader, (١٦٨)
 edited by, Lionel Trilling, Holt, Rinehart and Winston,
 Inc p. 33.
 (١٦٩) أفلاطون : الدفاع - ضمن كتاب محاورات أفلاطون : أوطليرون ، الدفاع ، أقربطون ، فيدون ، عربيا د. زكى نحيب محمود - القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٥٤ م - ص ٧٦ .
 (١٧٠) فيدون - ضمن الكتاب السابق - ص ١٧١ .
 (١٧١) أفلاطون : فى السفستائس والربية (محاورة بروتاجوراس) - ت د. عزت قرنى - القاهرة - ١٩٨٢ م - ص ٩٠ ، ٩١ .

عنها يساء عرضه حين يوضع في سياق شياطين الشعراء . والرجوع الى المحاور ذاتها يكشف لنا أن أفلاطون لم يكن يفهم الالهام الالهى على نفس المعنى الذى يفهمه العرب من الهام الجن ، أو لنقل الهام اللقاء . كان أفلاطون فى الواقع يهدف الى أن يسبب أن الشعراء هم مترجمو interpreters الآلهة (١٧٢) . فكرة الترجمة فى ايون هى الأساس الحق لتصوير أفلاطون للالهام . أما جمع ما يقوله عن أن الآلهة هم المتكلمون لا الشعراء . وعن الجذبة والأخذة ، فذلك كله يهدف الى اثبات الطبيعة اللاعقلية للالهام ، يعلق أفلاطون على اثبات هذا الفرض أهمية كبيرة لأنه أحد الأسس التى يعتمد عليها فى حكمه بطرد الشعراء من جمهوريته . ان الشعر عند أفلاطون ليس سبيلا الى الحكمة .

اننا نحب أن نبرز فكرة « الترجمة » هذه بوصفها الحلقة المنفردة بين الالهام الأفلاطونى ونظرية المثل . هناك من يذهب الى أن الآلهة التى ينسب اليها أفلاطون هى المثل (١٧٣) ، أو هى رموز أسطورية تعبر عن فكر الجمال (١٧٤) . لكننا نعتقد أن المساواة بين الآلهة والمثل غير مقنعة لأن المثل مثل ما فى العالم ، والعالم ليس فيه آلهة يعرفها الانسان فى خبرته المباشرة كالأسرة والأشجار . كما نعتقد أن التوسل بفكرة الرمزية الاستعارية يبتعد عن فكر أفلاطون نفسه الذى اعتقاد أن يصرح بهضمون الرمز كما فعل مع أسطورتى برونسوس والكهف ، وليس عند أفلاطون تصريح برونسوس الآلهة الى ذكره المثل . كما أن الفكرة عند أفلاطون لا تتنوع رموزها لأن لها مثالا واحدا فحسب (١٧٥) .

اننا ننحى هذه الحلول التى تدخل أجساما غريبة على جسم الفلسفة الأفلاطونية ، ونؤثر أن نوضح الصلة بين الالهام والمثل من خلال فكرة أفلاطونية ، هى فكرة الترجمة . الشاعر الملهم يترجم عن الاله المثل . الآلهة لا تتكلم بما نتكلم به ، انها تتكلم بالمثل ، والشاعر لا يتكلم بالمثل نفسها ، انه يعاين صورها ، يعاين الطبيعة التى هى انعكاس للمثل ، كما نقضى أسطورة الكهف(*) . أو هى محاكاة للمثل كما يقول فى الجمهورية . والترجمة ، أو الابداع ، أو الالهام ، هى محاكاة الشاعر للمثل . فإذا

Ion : Loc. cit., p. 33.

(١٧٢)

(١٧٣) د. سويف : الأسس النفسية - ص ٣٣ .

(١٧٤) (أبو ريان) د. محمد على : فلسفة الجمال ، نشأة الفنون الجميلة -

الاسكندرية - دار المعرفة الجامعة - ١٩٨٥ م - ص ١٠ .

(١٧٥) The Republic, book x, in, Literary Criticism, Loc. cit., p. 41.

(*) تصور أسطورة الكهف العالم كهفا والأشياء والحقائق خارجه ونحن داخله

نراها ظللا على الجدار .

أخذنا السرير نموذجاً ، فإن هناك ثلاثة أسرة : السرير الحقيقي الذى صنعه الاله (المسال) ، والسرير الذى صنعه النجار محاكياً المثال الذى صنعه الاله ، والسرير الذى يرسمه الرسام محاكياً سرير النجار (١٧٦) .
انه محاكاة لمحاكاة . والشاعر كالرسام . خلق الاله القيم التى لها وجود ذاتى فى عالم المثل ، والأفعال الانسانية تحاكي القيم ، والشاعر بدوره يحاكي الأفعال الانسانية (*) .

هكذا نتماسك أفكار أفلاطون عن الفن اذا أدخلنا عليها فكرة « الترجمة » المقترحة . وهى تتضمن فرضين ، أو هى تنحرك فى خطوتين : الأولى افتراض أن الاله لا ينطق بالفصيحة ذاتها ، بل ينطق بالمثلى . والثانى افتراض أن الشاعر فى جذبته لا يرى المثل فى وجودها الذاتى ، بل براها كما هى محاكاة فى العالم حوله . وهو بهذا ملهم ومحاك فى نفس الوقت .

ويرى أفلاطون أن الشعر ليس بحكمة ، لكنه قد يأتى بالحكمة دون عمد . ذلك أن الشعر الهى ، والشعراء الهيون - كما ورد فى مثنون (١٧٧) - وهم فى هذا كالسياسيين والمنجمين وأصحاب النبوءات وجميع الموحى اليهم ، هم جميعاً الهيون (١٧٨) ، بل ان الفضيلة ذاتها « لا تأنى لا بالطبيعة ولا بالتعليم ، وانما هى نصب الهى يلقى من غير العقل الى من يلقى اليهم » (١٧٩) . كل هذا ليس بالتعليم ، أى هو ليس معرفة . لكن هذه الالهاميات كلها يمكن أن نصب الحقيقة والفضيلة عن طريق الدوكسا الصائبة (الظن الصائب) . فهى معرفة ظنية لا تصبح علماً الا اذا وضعنا الفلاسفة موضع بحث دقيق يكتشف عما وراءها من حقيقة معرفية ، أو مثل حفنة . أما طريقة ظهور الدوكسا الصائبة ، وكل تعام ، فذلك تأسره - طبقاً لأفلاطون - نظرية النذكر . مؤدع هذه النظرية « ان النفس خالدة ، وأنها تولد مرات عديدة ، وانها قد رأت كل شئ سوا . هنا أو فى هادس (العالم الآخر) ، فانه ليس هناك أمر لم تتعلمه . وعلى هذا فليس مدعاة للدهشة ، سواء بخصوص الفضيلة أو بخصوص أى أمر

Ibid, 42.

(١٧٦)

(*) لاحظ أن أفلاطون كان يفكر فى الشعر الملحمى Epic أكثر من يفكره فى الشعر الغنائى

(١٧٧) أفلاطون : محاورات مينون - ت . د . عرت قرنى - القاهرة - بلا تاريخ -

ص ٨١ .

(١٧٨) نفسه ص ١٢٤ .

(١٧٩) نفسه ص ١٢٥ .

آخر ، أن يكون في مكنتها أن تذكر نفسها بما سبق لها وعرفت
بالفعل « (١٨٠) » .

بهذه الصورة نستطيع الفلسفة الأفلاطونية أن تفسر الإلهام نفسياً
مناسكا . اننا ، اذا ، يجب ألا نخذع بنص واحد يربط فيه أفلاطون
الإلهام بالآلهة . يجب أن نلاحظ أن دلالات الألفاظ أهم من الألفاظ ذاتها
- اذا كان لها وجود غير دلالي . اننا لا نستطيع أن نفهم الإلهام الأفلاطوني
بمجرد عن بنائه الفلسفي ونزعت المناجاة . فاذا فهمناه على أساسها بدا لنا
مختلفا كثيرا عن الإلهام العربي في صورته الأساسية : الإلقاء . هذا
الاختلاف يتخطى مجرد القول بالآلهة عند أفلاطون ، والشياطين عند
العرب . صحيح أن اختلاف القوة الغيبية ههنا بين ما هو مقدس وخالق
وما هو غير مقدس أو خالق ، أمر له أهميته . كما أن مفهوم المحاكاة
مختلفا اختلافا بنا لا يحناح الى مزيد تبين عن مفهوم الإلقاء بما يعنيه
من تلق سلبى .

واذا تركنا الموازنة بين المفهومين فإن هناك حكما نريد أن نزعزع
النفة به ، بل أن ننفيه . ان فكرة الإلهام ليست من عنديات أفلاطون ،
وليس أفلاطون المسئول الأول عنها . لقد كانت فكرة مشاعة . ربما كانت
ترجع الى سقراط . ان المحاورات كلها مكتوبة على لسان سقراط ،
ولا نطن أفلاطون يسب الى سقراط قولا يعارضه . ولقد اشتملت الترجمة
العربية القديمة لكاتب الخطابة لأرسطو على اشارتين لـ *doem nium*
كأبناء للآلهة (١٨١) . ومن المعروف أن اليونانيين كانوا يجعلون للآلهة
ربات ، ويقيمون الأعياد لها . وكانت الطقوس التي تقام لهذه الآلهة
Muses طقوسا شائعة عامة (١٨٢) نذكر هذا كله أدلة نقرر في هدها بكل
اطمئنان أن فكرة الإلهام الإلهي عند اليونان هي ظاهرة اجتماعية تفهم
فحسب في ضوء ظروف المجتمع اليوناني . وبالمثل فاننا نقرر أن فكرة
الإلهام العربية ظاهرة عربية خالصة وخاصة بالعرب ، نشأت نشأة ترجع
الى ظروف خاصة بالمجتمع العربي .

٢ - مفهوم التمايز :

كان ، -سيدان بن ثابت في جاهليته يقول :

ولي صاحب من بشي الشيبان
فطورا أقول وطورا هو (١٨٣)

(١٨٠) نفسه ص ٨١ .

(١٨١) أرسطو طاليس : الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تحقيق وتعليق
د عبد الرحمن بدوي - بيروت - دار العلم - ١٩٧٩ م - ص ١٥٧ ، ٢٤٩ .

(١٨٢) د أبو ريان : فلسفة الجمال - ص ٩ .

(١٨٣) الجاحظ : الحيوان - ٢٣١/٦ .

مثل هذا البيت يمكن أن يكون أساسا يجعلنا نقول ان مفهوم التأييد كان قائما في الجاهلية . هذا حسان يستمد العون من صاحبه الجنى . اذا كان حسان في طور الاجادة تركه الجن يقول ، فان أجبل حسان قال الجنى الشعر . الجنى معين لحسان وقت الحاجة . في غير وقت الحاجة يتخذ الجنى وقفة التأنيب فحسب . لكننا حين نذهب هذا المذهب ننسب الى الجاهليين ما لا نطعن أنهم فهموه . لقد تصور الجاهليون مثل هذا السبب في ظل مفهوم الالتقاء . الجنى يلقي الشعر في حسان ، وحسان يخرج من ذات نفسه ، أو الجنى يلقي الشعر « على » حسان ، وحسان يسمع ويحفظ ويأهج بالشعر للناس .

ان مفهوم التأييد مفهوم اسلامي خالص ، حفظ لنا المصادر القديمة التي صيغ فيها هذا المفهوم . لقد صاغ هذا المفهوم الرسول صلى الله عليه وسلم في موقف يجمعه بحسان .

فجوى هذا الموقف أن حسان بن ثابت قد أتى الى النبي صلى الله عليه وسلم فقال . يا رسول الله . ان أبا سفيان بن الحارث هجاك ، وساعده على ذلك نوفل بن الحارث وكفار فريش ، أفأذن لي أن أهجوهم يا رسول الله ؟ فقال النبي صلى الله عليه وسلم : اهجوهم وروح القدس معك ، واسمعين بأبى بكر ، فانه علامة فريش بأنسب العرب ٠٠٠٠ » (١٨٤) وهناك رواية نانية لا تنسب المبادرة الى حسان ، بل هي تروى « أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : ألا رجل يرد عنا ؟ قالوا : يا رسول الله حسان بن ثابت . قال : اهجوهم - يعنى قريشا ، فوالله لهجاؤك أشد عليهم من وقع السهام فى غبش الظلام . اهجوهم ومعك جبريل روح القدس ، والى أبا بكر يعلمك الهبات . فأخرج حسان لسانه فضرب به طرف أنفه ثم قال : والله يا رسول الله ما لشرين به مقول من معد ، والله لو وضعته على شعر لحلقه ، أو على حجر لفلقه » (١٨٥) .

الاختلاف بين الروايين لا يجعلنا ننسك فى صحتهما ، فقد شاع ذكر الحديث فى المصادر الأدبية والنقدية (١٨٦) مما يضفى عليه قيمة نقدية بغض النظر عن صحته .

(١٨٤) القرشى : جهرة أشعار العرب - ٣٥/١ .

(١٨٥) عبد الكريم البهشلى القيروانى المتع فى صعدة الشعر . ص ٣١ . وعبد الحافظ تصحيح لعارة حسان « مالشرين به مقول من معد » الى « مايسرنى به مقول من معد » . (١٨٦) أضيف الى المصادر الثلاثة المذكورة فى الهامشين السابقين : المبرد = الكامل - ٣٧٥/٢ ، عبد القاهر الجرجاني = دلائل الاعجاز - تج : محمود محمد شاكر - القاهرة - الخاني - ص ١٧ ، ابن رشيق : العدة - تج محمد محيى الدين عبد الحميد - بيروت - دار الجيل - ط ٤ - ١٩٧٢ م - ٣١/١ .

لكن الأمر المتفق عليه هو ما يعنينا في الروايتين ، وهو أيضا ما شاع ذكره في مصادرنا • لقد جعل الرسول لحسان معينين على قول الشعر هما خير من معين أبي سفيان بن الحارث عليه • جعل له جبريل وأبا بكر • النسائي يملئه بالمعرفة ، والأول يملئه بالعون والتأييد • ونحن لا نستمد فكرة التأييد ههنا من « المعية » المذكورة في الحادي فحسب ، بل نستمدها من صريح اللفظ في رواية الأغاني • ففي رواية الأغاني عن عائشة أنها سمعت الرسول يقول لحسان : « ان روح القدس لا يزال يؤيدك ما كافحت عن الله عز وجل وعن رسول الله » (١٨٧) • وهذا هو مصطلح التأييد يظهر صريحا حاملا مفهوما جديدا يختلف عن مفهوم الالتقاء • ان جبريل لا يلقي الشعر على حسان • جبريل يؤيده فحسب • وهناك معين آخر عليه هو أبو بكر • المعين البشري في حبيب الرسول بنده المعرفة الضرورية لحسان لقول الشعر : لأن أبا بكر كان عالما بالأنساب ويعرف هئات القريشيين ، ومواطن ضعفهم • فاذا كان الجانب المعرفي من الشعر بسريرا حالصا فان جبريل يقع اذن في الجانب الوجداني • جبريل ملاك ، وهو روح القدس • والملاك خير خالص كما نعرف من دراستنا للقوى الغيبية • اذا ، جبريل يمثل الدعم الوجداني للوجدان المؤمن • اذا ، أيضا ، فان مفهوم التأييد هو رد الابداع الى وجدان مؤمن ، ورد الوجدان المؤمن الى قوى غيبية تدعمه وترفع ايمانه بالقوة والنماسك • ويمتاز هذا المفهوم بأمرين : أولهما أنه يثبت للمبدع ارادته ومسؤوليته اذ لا يجعل الابداع خضوعا كاملا للقوى الغيبية • وثانيهما أنه يدخل على المفهوم الانامي فكرة الالتزام • وهو بهذا صيغة ممتازة تفتح الباب أمام التفسير العلمي ، ولا تنحى النهج العلمي جانبا كما يفعل مفهوم الالتقاء • وهو أيضا المسئول عما نسميه مدرسة الالتزام في الشعر العربي المثمنة في شعراء المدينة ، وفيما يعرف ، بعد ذلك ، بسعر الحركات السباسبية والعقيدة •

الواقع أننا بهذا المفهوم نجد أنفسنا في قلب قضية هامة طالما اهتم بها الدارسون • هي علاقة الاسلام بالشعر • لقد درست دائما هذه القضية على نحو نتصور أنه لا يلائم الدراسات النقدية أو الأدبية • درست فكان هم الدارسين اثبات أن الاسلام راض عن الشعر ، أو هو لا يتعارض معه • واذا شئنا الدقة في القول فلنقل ان هم الدارسين هو اثبات أن الشعر حلال في الاسلام • لا يتصور أحد من الدارسين أن هذه الفكرة ليست موضوع الدرس الأدبي ، انما هي موضوع الدرس الفقهي • والبحث الأدبي ليس مجالا للفتوى الدينية • انه مجال خالص لموضوعه • وبدا

من أن نسأل : ما الموقف الفقهي الاسلامي من الشعر ؟ فان علينا أن نسأل :
ما المفهوم الجديد للابداع الفني الذي جلبه الاسلام ؟ وكيف أسس عليه
المسلمون مفاهيمهم الفرعية لكل فن من الفنون ؟ ان الامر ليس استبدال
سؤال بسؤال ، اما جوهر العلم هو نخير السؤال وحسن صوغه ، أو كما
قال علي رضي الله عنه - العلم قفل مفتاحه السؤال (١٨٩) .

والنماذج على النهج الذي نستنكره كثيرة (١٩٠) . ولكن لنقف عند
بعضها . يقول أحد الباحثين : « ان القرآن لم يحارب الشعر لذاته ...
وانما حارب المتهج الذي سار عليه الشعر والشعراء ، منهج الأهواء
والانفعالات التي لا ضابط لها ، ومنهج الأحلام الموهمة التي تتسغل
أصحابها عن تحقيقها » (١٩١) .

ان الأمر ، اذا ، أمر حرب موهومة تريد أن نصرف شبحها عن
الغفول . مع أن هذا مقصد نبيل لكنه بلا شك لبس موضوع البحث
النقدي . انما موضوع البحث النقدي هو تأمل ذلك الصراع المنهجي المشار
اليه . انه الأجدر بتوفير جهودنا للتفرغ له . وهو ، من بعض الوجوه ،
صورة لصراع أعمق ، لم يكشف عنه ، بين مفهومين مختلفين للابداع الفني ،
وان كانا ينبعان من أرض واحدة . الابداع مردود الى قوى غيبية . لكن
هذه القوى طائفة تسمى الانسان - بمصطلح الفلسفة - وتجعله أذا
لها ، عند أصحاب الالتقاء . وهذه القوى خبرة تحزنم الانسان في الجانب
الآخر . القوى الأولى تفتن المبدع ، وتنطقه بما تريد ، والقوى الثانية
تعيته على ما يريد ما دامت ارادته خيرا ، وهي في هذا بدعم ايمانه فحسب .
هذه القوى النائية : الملائكة صارت أمرا مألوفا في عالم المؤمنين ، يأتقون
بها في عالم من الاخوة (١٩٢) . ولبس هذا السبب بين المؤمنين والملائكة

(١٨٩) انظر ابن المعتز : كتاب البدع - ج ١ . كراشكوفسكي - المراف - مكتبة
المثنى ببغداد - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ٥ .

(١٩٠) انظر مثلا الفصل الذي عده د . عبد الرارو حمده في كتابه : سباطن
الشعراء - بعوان : العصر الديني والشعر - ص ١٤٠ - ١٤٨ . وانظر : د . صلاح الدين
محمد عبد التواب : موقف الاسلام من الشعر - الفاعره - ط ١ - ١٩٨٢ م . وللأسف
فان عبد القاهر في الدلائل قد سلك نفس المسلك ، وربما كانت ممارسته للغة المعنى
عدرا له . انظر الدلائل - ص ١٢ - ٢٨ وهو أوفى دفاع عن الشعر في تراثنا العدم ،
برغم أنه مكتوب بلغة فقهية لا نقدية .

(١٩١) (العاني) د . سامي مكي : الاسلام والشعر - الكويت - عالم المعرفة - يونيو
١٩٨٣ م - ص ٤٢ .

(١٩٢) انظر ما كتبه المبرد في الكامل عن لهم سب بينهم وبين الملائكة من السمانه
٣٧٥/٢ ، ٣٧٦ .

سوى صورة من الدعم الوجداني أو الروحي الذي نقدمه للمؤمنين . لكن هذا كله يخفى عن العيون فى ظل عنايتنا بفكرة الحلال والحرام . ان الأمر فى حقيقته محسوم . الشعر استمر فى حياة الرسول . هذا وحده كاف لاغلاق البحث فى حليته . ومراجعة واحدة لما كتبه عقل ذكى كعبد الفاهر الجرجاني فى دلائل الاعجاز كافية بأن نقنعنا بغلق هذا المبحث وتوجيه عنايتنا النقدية نحو درس المفهوم الجديد للابداع الفنى . فاذا فعلنا هذا كنماد وضعنا أقدامنا على الطريق الصحيح .

لقد وردت لفظة الشعر فى القرآن الكريم فى ستة مواضع (١٩٣) ، فى خمسة منها كانت الغاية صرف الذهن عن تصور أن الرسول شاعر . وفى الموضع السادس نجد مفهوما جديدا للابداع الفنى حيث يقول سبحانه وتعالى فى سورة الشعراء :

« هل أنيئكم على من تنزل الشياطين ، تنزل على كل أفك
أثيم . يلقون السمع وأكثرهم كاذبون . والشعراء يفترون
الناوون . ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون . وأنهم يقولون ما لا
يعملون . الا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا
وانتصروا من به ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب
ينقلبون » (١٩٤) .

هذه الآيات البينات قد عرضت كثيرا للنجزة ، فالدارسون يبدؤون النظر عادة من لفظة الشعراء ، ويهملون لفظة الشياطين قبلها . والمفسرون مشغولون بتأكيد أن الآيات رد على الكافرين فيما يزعمون من أن محمدا يأتته بالقرآن الشياطين . لكن أحدا لم يلاحظ أن خصوبة الدلالة فى الآيات يمكن أن تفقد البحث وجهه أخرى . ههنا نجد فكرة الشيطان الذى أم يكن الجاهلون يستنكفون أن يعلنوا صلته به تكسب دلالة الذم . هذا الذم يتأوى على انكار للمفهوم القديم الذى سمي به مفهوم الالتقاء . ومن الجدير بالملاحظة أن الآيات قد صرحت بلفظ الالتقاء : « يلقون السمع » . وكفى ندهم فى هذا السياق استثناء المؤمنين العاملين بالذكرى المنصحين الا أن يكون تحريرا لهم من المفهوم القديم الى المفهوم الجديد ؟ ان الآيات ثرية بالدلالات ، لكن دلالتها على المفهوم الجديد للابداع الفنى قد طال اهمالها . ومن الغريب أن من الباحثين من يستخدم الآيات فى الدلالة على معنى غريب عنها . يستخدم للدلالة على أنه « ليس من اللازم أن تكون

(١٩٣) الأنساء - ٥ ، س - ٦٩ ، الصافات - ٣٦ ، الطور - ٣٠ ، الحاقة - ٤١ ،

الشعراء - ٢٤ .

(١٩٤) الشعراء - آية ٢٢١ - ٢٢٧ .

التجربة الشعرية واقعية ، وليس من واجب الشاعر أن يكون صادقا » (١٩٥) هذا التوظيف للآية في استمداد دلالات عامة ينطوى على سوء فهم هائل لها . اننا لا نستطيع أن نهمل ما فيها من قدح للمفهوم القديم ونأسيس للمفهوم الملتزم الجديد .

وهناك من يعرض القضية عرضا آخر ينتهى فيه الى « أن القرآن في موقفه الصحيح من الشعر لم يعرض لهذا الفن من حيث هو فن خالص ، ولكنه عرض له بوصفه سلاحا كانت تستغله فئة ظالمة للتشكيك في نبوة الرسول - صلى الله عليه وسلم - والغرض من قيمة القرآن » (١٩٦) . نسبه بهذا ما يذهب اليه البعض من أن الفسبة « فيما يتناول الشعراء من المعاني والأعراض وليست في الشعر ذاته : لأنه سلاح ذو حدين » (١٩٧) هذا الرأي مردود الى الموقف التقليدي للدارسين من قضية الاسلام والشعر ، الذي يتناول الشعر كما يتناوله الفقهاء ، لا كما ينبغي أن نتناوله في دراسة نقدية . فاذا المزمنا بوجبة نظر النقد الأدبي قد سوف نجد حولا كبيرا تدلنا على فكره الساس عن النصوص النقدية المرحمة للشعراء . اذند هذا التحول لترك آثاره العميقة في بيئة النقد الأدبي كله . لند حافظ المفهوم الجديد على أسطورة الطرة اكنا صاغها على نحو جديد لا يتعارض مع ، ولا يحجب عنا ، النظرة العادلة التي لا تخرج الى ما في الغيب . وفكرة التأييد بهذا تمند بآثارها لتتدوغل فكرة التوفيق بين الدين والفلسفة في اطار جهود الفلاسفة العرب . هذه الآثار العميقة تدعونا الى التأكيد الدائم على أهمية مفهوم التأييد داخل بنمه المفهوم الأولى للابداع الفني . لقد خرج من مفهوم الالتقاء مفهوم « ثان » يتصارعه ويناقضه . لكن هذا الجدل لا يقضى فيه الثاني على الأول ، بل هو يعلقه بحجت يعاود الظهور اذا اقتضت الحاجة . وحين نجد بعد الاسلام من يرجع الى ترديد مفهوم الالتقاء فلا مفر لنا من أن نعمل على كشف الحاجة الداعية الى هذه الرجعة (*) .

٣ . مفهوم الكشمسفة : -

بقول الشريف علي بن محمد الجرجاني في كتاب التعريفات :

(١٩٥) (طه) د . هند حسن : النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م - ص ١٩١ . ولقد عست لدراسة ما أسمته « بالباعث الديني » وبمثل عددها في القرآن والحديث والمذاهب الدينية وملاحظات الصحابة . ومع جوده هذا الوجة الا أنها لم تفهم هذا الباعث بوصفه وعيا حديدا بطبيعة الابداع الفني . انظر كتابها ص ٥٦ - ٧٩ . (١٩٦) (عبد الرحمن) د . ابراهيم . فضانا الشعر في النقد العربي - القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٧٧ م - ٢٨٦/١ ، ٢٨٧ . (١٩٧) د . سامي مكى العاني : الاسلام والشعر - ص ٤٥ . (*) لذلك موضعه الذي سوف ناتي في الدراسة .

« الإلهام : ما يلقي في الروع بطريق الفيض ، وقيل الإلهام ما وقع في القلب من عدم ، وهو يسعى الى العمل من غير استدلال بالآية ، ولا نظير في هيئة ، وهو ليس بحجة عند العلماء إلا عند الصوفيين ، ولتفرق بينه وبين الاعلام أن الإلهام شخص من الاعلام ؛ لأنه قد يكون بطريق الكسب ، وقد يكون بطريق التنبيه » (١٩٨) •

واضح تماما أن الجرجاني يتحدث عن مفهوم للإلهام يختلف عن مفهومي الالقاء والتأييد معا • انه - كما هو واضح من النص - الإلهام الصوفي ، الهام النفس • والفيض يضعنا في علاقة مباشرة مع الله ؛ لأنه هو « التجلي الحسى الذاتى الموجب لوجود الأشياء واستعداداتها فى الحضرة العلمية ، ثم العينية » (١٩٩) هذا يتضح اذا بسطنا المصطلح الصوفي وقلنا انه فيض من الزمان عن الله سبحانه لتصوره فى العالم ، وحضور الذات الصوفية أمامه • وكما يتضح من نص الجرجاني فى الإلهام فهو طريق للعلم بغير النقل أو العقل ، حيث لا آية ، ولا حجة • وهو طريق فردى لأنه ليس اعتادا ، بل هو الهام ناسئ عن جهد بذله الذات • ولننح كلمة الجهد ونضع محلها كلمة مجاهدة ، ومرادفها الصوفية مثل الرياضة ، والسياسة • والمجاهدة مجاهدة للنفس • اذا نحن أمام طريقين يتكفأ فيه الذات على نفسها • يتم هذا الانكفاء بالارادة الحرة المصرة التى تقسو على الذات لكى ترتقى من حال الى حال ، ومن مقام الى مقام ، وتصل مع انتقالاتها الى المعارف الالهامية • الذات ترتقى فتتكشف المعارف ، ولهذا نسميه منهزم الكشف • يبدأ بأعمال للارادة يكون فيه الله عوناً «وتأييداً» لايمان الارادة مما يشجعها على المضى فى طريق المجاهدة • فاذا بلغت حضرة العلم كان عايتها « النلقى » فحسب • تبدأ بالتأييد وتنتهى بالالقاء • هكذا يخرج مفهوم الكشف من قلب مفهومي الالقاء والتأييد كمركب جديد منهما •

ما علاقة هذا كله بالنقد الأدبى ؟ العلاقة واضحة وجلية ، لكننا لن نتبدلها الا اذا وافقنا على وجود تيار مميز فى النقد الأدبى أسماه الدكتور محمد غنيمى هلال « النقد الصوفى » (٢٠٠) ولنلق على الفكرة لمحة ضوء •

(١٩٨) الجرجاني : التعريفات - ص ٣٤ •

(١٩٩) نفسه ص ١٦٩ •

(٢٠٠) (هلال) د • محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث - القاهرة - دار نهضة مصر - بدون تاريخ - هامش ٤ ص ٣٤ • ونحن نأخذ هذه الإشارة الهامشية مأخذ الجد وقد صرح بها فى المتن ص ٦٣٢ •

قلنا ان الذات حين تبلغ حضرة العلم تتلقى ، أو تعطى فتفتبس . لكن هذا العلم المدهش لا يترجم الى ألفاظ صريحة ؛ لأن اللغة نصبت عنه . لذا يترجم الى « رموز » . ولأن الحضرة ليست حضرة علم فحسب ، بل حضرة جمال أيضا ، فان الرمز يكون « جماليا » بدوره ، أى يكون فنا . وفوق هذه الفكرة ينأسس ما نسميه مع المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال « النقد الصوفي » . ومن الطبيعي أن يقوم النقد الصوفي باعادة تفسير آى القرآن ، أو بعضها ، أو بعض عيون الشعر ، لجعل منها رموزا فنية تشير الى دلالات خارج قدرة الوسائل المعرفية المتاحة حينئذ للناس : العقل والنقل . ولأن الحقيقة التى يبلغها ليست عقلية ولا عقلية ، فهى اذا ، قلبية كما أشار الجرجاني فى نضه . انها معرفة قلبية تسمى الذوق . ومفهوم الفن كله يتأسس فوق فكرة الذوق هذه ولنلمس هذه الفكرة فى نظرية الروح عند الصوفية .

الروح عندهم على خمس مراتب : الحساس ، الخيالى ، العقلى ، الفكرى ، الروح القدس النبوى الذى يختص به الأنبياء وبعض الأولياء ، وفيه نحتاج المعارف الربانية . فلا يبعد اذا أن يكون وراء العقل طور آخر يظهر فيه من العجائب ما لا يطهر للعقل . يقول الغزالي : —

« وان أردت مثالا مما نشاهده من جملة خواص بعض البشر فانظر الى ذوق الشعر كيف يختص به قوم من الناس وهو نوع احساس وادراك ، ويحرم عنه بعضهم حتى لا تتميز عندهم الألحان الموزونة من المنزحفة . وانظر كيف عظمت قوة الذوق فى طائفة حتى استخرجوا بها الموسيقى والأغاني والأوتار وصنوف الدسمينات التى منها المحزن ومنها المطرب ومنها المنوم ومنها المضحك ومنها المجنن ومنها القاتل ، ومنها الموجب للشعر . وانما تقوى هذه الآثار فيمن له أصل الذوق . وأما العاقل عن خاصية الذوق فيشارك فى سماع الصوت وتضعيف فيه هذه الآثار ، وهو يتعجب من صاحب الوجد والغشى . ولو اجتمع العقلاء كلهم من أرباب الذوق على تفهيمه معنى الذوق لم يفقدوا عليه . فهذا مثال فى أمر خسيس لكنه قريب الى فهمك . فقسى به الذوق الخاص النبوى واحتجهم أن تصبر من أهل الذوق بشئ من ذلك الروح : فان الأولياء منه حظا وافرا » (٢٠١) .

(٢٠١) (العزالي) أبو حامد . مشكاة الأنوار - ج ٠ د ٠ أنس العلاء عيسى - القاهرة -
الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٤ م - ص ٧٨ .

واضح ، اذا ، أن الابداع الفنى ذوق مقيس على الذوق النبوى •
ذلك القياس ظاهر • صحيح أن الابداع الفنى نوع احساس وادراك ، وهذا
ما يجعله أمراً خسيساً ، لكنه يصدر فى الأصل عن ذوق وهو ما يجعله
قادراً على أن يصير رموزاً دالة على الذوق النبوى الذى لا يحده العقل •

ومع أن الغزالى يشير الى فنيين : الشعر والموسيقى ، فان أهل الذوق
لم يعملوا على اخراج نظريتهم النقدية الا فى اطار الشعر • لم نجد فى
مصادرنا اشارة الى أنهم قد مارسوا فكرتهم النقدية فى فن الموسيقى ، لو
فعلوا لأنوا - بلا شك - بنجربة موسيقية منفردة فى تاريخ الفنون •

على أية حال فان الغزالى يعرف الالهام فى موضع ثان فيقول انه
» نبيه النفس الكلية للنفس الجزئية الانسانية على قدر صفائها وقبولها
وفوه استعدادها « (٢٠٢) • وهذا هو العلم الذى » يحصل لا بطريق
الاكتساب وحيلة الدليل « (٢٠٣) وفكرة الصفاء ههنا تعود بنا الى الروح
القدس النبوى الذى يختص به الأنبياء وبعض الأولياء والذى يتصف
بالصفاء • ولنقل صراحة ان مفهوم الالهام عند الصوفية يتأسس على
فكره النبوة • ولنقرأ ابن عربى :

» ... فان أورد الملك على النبى عليه السلام بحكم أو بعلم
خبرى وان كان الكل من قبيل الخير ، ولقى تلك الصورة
الروح الانسانى ، وتلاقى هذا بالاصفاء وذلك باللقاء ، وهما
نوران ، احتد المزاج واشتعل ، وتقوت الحرارة الغريزية
المزاجية فى النورين ، وزادت كميتها فتغير وجه الشخص
لذلك ، وهو المعبر عنه بالتحال وهو أشد ما يكون ، وتصعد
الرطوبات البدنية بخارات الى سطح كرة البدن لاستيلاء
الحرارة فيكون من ذلك العرق الذى يطرا على أصحاب هذه
الأحوال للانفسخاط الذى يحصل بين الطبائع من التقاء
الروحين ، ولقوة الهواء الخارج من البدن بالرطوبات
تغمر المسام فلا يتخلله الهواء البارد من خارج •

» فاذا سرى عن النبى وعن صاحب الحال ، وانصرف الملك من
النبى والرقبة الروحانية من الولى ، سكن المزاج وانفشت تلك
الحرارة وانفتحت المسام وقيل الجسم الهواء البارد من خارج

(٢٠٢) الرسالة اللدنية ص ١١٦ نقلا عن (زمزوق) • محمود حملى : تمهيد
للفلسفة - القاهرة - الانجلو المصرية - ١٩٧٩ م - ص ١٦٢ •
(٢٠٣) الاحياء ١٣/٣ نقلا عن المصدر السابق ص ١٦٣ •

فتخلل الجسم فيبرد المزاج فيزيد في كمية البرودة وتستولى على الحرارة وتضعفها ، فذلك هو البرد الذي يجده صاحب الحال ، ولهذا تأخذ الشمس حرارة فيزداد عليه الثياب ليستثنى ، ثم بعد ذلك يتغير بها حصل له في تلك البشرية ان كان وليا ، أو في الوحي ان كان نبيا ٠٠ وتلك الحرارة التي توجد عند الالتقاء كان رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول عند افتتاح تلك صلاة وفي أكثر الأحوال : اللهم اغسلني بالثلج والماء البارد والبرد ، فهذه ثلاثة كلها بواردة لقلبك بها حرارة الرحي فانه محرق ، ولولا القوة التي تحصل للقلب من هذا البرد هلك » (٢٠٤) .

مدار هذا النص الطويل كله على قياس حال الصوفي على حال النبي . هذا واضح تماما في النص . اننا نكاد نذكر الأحاديث التي وردت تصف حال الرسول عند تلقى الوحي وصيحته : زملوني زملوني (٢٠٥) . وهناك أمر ثان نريد أن نشير اليه على الخصوص ، وهو ظهور مفهوم الالتقاء والاصفاء في هذا النص . وهو ظهور يرجع الى أن الصنابة - فيما يبدو - قد تصوروا الوحي النبوي من خلال مفهوم الالتقاء لا التأييد ، وجعلوه خاصا بالنبوة . فجاء مفهوم الكشف ليعيده الى فكرة الإلهام ويؤسس عليه مفهومه الأولى للإبداع الفني . « قال الطيبي : لعل نزول القرآن على النبي صلى الله عليه وسلم أن يتأقفه الملك من الله تعالى تلقفا روحانيا ، أو يحفظه من اللوح المحفوظ ، فنزل له الى الرسول ويلقيه عليه » (٢٠٦) والرسول نفسه قد قال : « ان روح القدس نفث في روعي » (٢٠٧) فاستبقى هذا كله مفهوم الالتقاء حاضرا في الازمان خاصا بالنبوة . أما عن ادخال « الله » عز وجل كقوة غيبية ملهمة في فكرة الكشف فان الرسول نفسه قد قال ما يمكن أن ترجع اليه فيها حين قال « ان الله مؤيد حسانا ما نافع عن نبيه ٠٠٠٠ » (٢٠٨) .

نحن ، اذا ، أمام مفهوم الكشف مفهومًا كاملا ناضجا في صياغة صوفية . وان كنا نجد له صياغة أخرى عند الفلاسفة . طريق الفلاسفة ،

-
- (٢٠٤) نعلا عن (نصر) د . عاطف حودة : الخيال : مفهوماته ووظائفه القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ - ١٩٨٤ م - ص ١٠٤ ، ١٠٥ .
- (٢٠٥) راجع الأحاديث التي تصف نزول الوحي في صحيح مسلم - شرح النووي - تج . عبد الله أحمد زينة - م ١ - ص ٣٧٧ - ٣٧٩ .
- (٢٠٦) السيوطي : الاتقان في علوم القرآن - ٤٤/١ .
- (٢٠٧) للمرد : الكامل - ٣٧٥/٢ .
- (٢٠٨) المصدر السابق والصفحة .

كما يمتلئ ابن سينا ، هو طريق العقل • فى رساله « حى بن يقظان » صور ابن سينا القوى العاقلة بأبناء والله والدمع (٢٠٩) • معنى هذا أن العقل يستطيع الوصول الى الحقيقة المطلقة - أو العقل الفعال بالمصطلح السينوى - معتمدا على منهجه الخاص وحده • هذه النزعة العقلية لا ننكر الالهام كظاهرة انسانية ، لكنها سوف نصوغه على نحو عقلى كذلك • يقول ابن سينا : -

« وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حال الادراكات التى تكون فى اليقظة ، فان الخواطر التى تقع دفعة فى النفس انما يكون سببها اتصالات ما ، لا يشعر بها ولا بما يتصل بها قبلها ولا بعدها ، فتنتقل النفس منها الى شئ آخر غير ما كان عليه مجراها • وقد يكون ذلك من كل جنس ، فيكون من المقولات ، ويكون من الانذارات ، ويكون شعرا ، ويكون غير ذلك بحسب الاستعدادات والعادة والتخلق • وهذه الخواطر تكون لأسباب ، تعنى للنفس مسابقة فى أكثر الأمور ، وتكون كالتلويحات المستلبة التى لا تقدر فتذكر الا أن تبادر اليها النفس بالقبول الثانى ، ويكون أكثر ما نفعله أن نشغل القلب بجنس غير مناسب لما كان فيه • » (٢١٠) •

واضح أن ما يريده ابن سينا من الرؤيا والخواطر التى تقع دفعة فى النفس ، انما هو الالهام • وهو يريده الى « اتصالات ما » • ينطوى ذلك على اشارة الى فكرة الغزالي عن تنبيه النفس الكلية للنفس الجزئية ، الا أن هذا النص لا يصرح بذلك • المهم أن هذا الالهام لا يقرر ، ولا يدعو موضوعا للذاكرة ، الا اذا أخذته النفس بما يسميه « الضبط الفاضل » • هذا الضبط الفاضل عمل عقلى تماما • انه يذكرنا بفكرة أفلاطون عن الدوكسا الصائبة (النمان الصائب) الذى يصير معرفة حقة عندما يتبع العقل • لكن العقل الذى يريده أفلاطون هو العقل الفلسفى ، أما « الضبط الفاضل » فهو يشير الى النفس العامة ، أو العقل العام ، المتاح لجميع الناس •

(٢٠٩) (ابن سينا) : حى بن يقظان - ضمن كتاب حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهوروى - تح • أحمد أمين - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٦٦ م - ص ٤٩ •

(٢١٠) (الروبى) • ألف كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حى ابن رشد - بيروت - دار السوبر - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ٦٤ - نقلا عن النفس لابن سينا ص ١٥٥ •

الشعر . وسط هذا كله . هو الهمام أو رؤيا ، تعرضت للضبط .
والطابع الابداعي أو الالهامي المفاجيء يظهر فى نص ابن سينا حيث يشير
الى انتقال الذهن الى شىء آخر غير ما كان عليه مجراها . أو حيب يسير الى
مصغلة الخيال بجس غير مناسب لما كان فيه . لكن هذا البزوغ المفاجيء
لا يسفر عن شىء ما لم تظهر فكرة الضبط . هنا يتعد الالهام عند الفلاسفة
عن الهمام الصوفية الذى يؤكد على لا معفوله الحقيقة وانقلانها من الضبط
العقلى .

الآن تأمينا ان سأل بعض الأسئلة : أولها : ما العارق بين مفهوم
التسلف والالهام الأفلاطونى ؟ الجواب على ذلك قد استوعبنا شمه الأول
فى انشأتنا الآتفة الى مفارقة المفهوم الفلسفى الاسلامى ، كما هو عند
ابن سينا ، للمفهوم الأفلاطونى . أما المفهوم الصوفى فان الفارق بينه
وبين المفهوم الأفلاطونى واضح . الصوفيون لم يعتمدوا تماما على القول
بوجود عالم للنمل مفارق للعالم المحسوس كما يقول أفلاطون . صحيح أن
الغزالي يقرر أن النور الحق هو الله تعالى ، وأن اسم النور لغره مجاز
محض لا حقيقة له (٢١١) . وصحيح أن ذلك يعنى أن العالم الذى نعس
فيه هو عالم المجاز ، وأن عالم العلو هو عالم الحقيقة الأصلية ، وهو عين
ما يراه أفلاطون . لكن الغزالي بهذا يقرر المبدأ الاشراقى ثم ينفصل عن
أفلاطون فيما بعد ذلك . يجب ألا نضيق بالالاحاح على التمييز بين
المعاهم ، فالمعاهم لا نتضح بالاشارة الى المشابهة الغامضة التى تصل
بينها . على أن تضع بابرار النمايرات الحقة بينها .

والسؤال الثانى : ما علاقة المفهوم الأولى للابداع الفنى بالالهام
الرومانىكى ؟ الجواب على ذلك هو أن الالهام الرومانىكى هو اعمال للعاطفة
فحسب ، اما المفهوم الأولى فهو يهيب فى تكوينه وتلويته بالأسطورة والدين
والنصوف والفلسفة بجمعا . صحيح أن الرومانىكيين قد اهابوا بالدين
والنصوف والفلسفة والادب ، لكنهم لم يهبوا بالأسطورة . معهم من هذا
أنهم احتدوا من الأديان موقفا يرفضها فى صورها المعروفة فى الكنائس
ودور العبادة ، وطالبوا بديانة القلب كديانة عادة لجميع الناس (٢١٢) .
ولا بعدو استخدامهم لها ، كما فى فاوست لجوته ، أن يكون اغرابا فى
الخيال ، وتوظفها أدبيا لفكرة خالصة لا يراد منها أن تؤسس ايمانا
بأسطورة .

(٢١١) الغزالي : مشكاة الانوار - مصدر سابق - ص ٤١ ،

(٢١٢) راجع (هلال) د . محمد عيسى . الرومانىكيه - القاهرة - نهضة مصر -
يدون تاريخ - الفصل الثانى من الباب الثالث ص ١١٥ - ١٣٢ عن الدين عند الرومانىكيين .

ان الرومانتيكية تكاد تكون النزعة التي جعلت من العاطفة المقولة الأساسية في تفسير الوجود (٢١٣) لا نجادل كثيرا في أن الرومانتيكية قد أحييت التراث الأفلاطوني ، وفي أنها قد حافظت على كثير من الأفكار والاصطلاحات القديمة داخل بنيتها ، لكن ما يستحق كثيرا من الجدل ، هو التصور الخاطئ الذي يفترض أن الرومانتيكية لم تتجاوز التراث الأفلاطوني بعد هذا . لقد أحيته وأدخلت عليه ، أو أبرزت فيه ، مفهوم العاطفة فاكتملت ذات الألفاظ القديمة دلالات جديدة في السياق الذي يعاد عرضها فيها . لنضرب مثلا . يتحدث أفلاطون عن المنزل متصورا أن المنزل ، أو الشكل ، أو صورة الأشياء قبل خلقها ، هي أفكار موضوعية مجردة من قبيل الكليات ، لها وجود ذاتي مستقل في عالم المثل . أما كارل جوستاف كاروس ، ومثله سائر الرومانتيكيين ، فانه يرى المنال بوصفه مبدأ الحياة في الموجودات ، وهو أساس نموها وحركتها وتطورها ، وهو ما نعبر عنه بالروح ، ولها وجود مستقل في الطبيعة ، وهي وحدها الحية (٢١٤) . وقد يبدو الفارق ضئيلا ، أو لا فارق هناك ، لكن النظرة المدققة يمكنها أن تلاحظ أن الصياغة الرومانتيكية تعمل على فتح ثغرة لفكرة العاطفة لتصبغ المفاهيم بصبغتها . يؤكد هذا أن فكرة الروح تقود عندهم الى فكرة الحلم ، التي تقود بدورها الى فكرة اللاشعور ، التي يمكن أن نسميها مع المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال ، ما فوق الشعور (٢١٥) الذي هو بدوره الشعور حين يخترق الغيب ويستمد الالهام منه . ان الرومانتيكية تفهم الالهام على أنه تعالى الشعور .

أما في الالهام العربي فان الشعور لا يبرز الا عند المتصوفة . ولقد اهتم المرحوم غنيمي هلال بمعرفة « مواطن التلاقى » بين أدب الرومانتيكيين والأدب الصوفي . وأرجع هذا التلاقى الى عوامل ثلاثة :

أ - تشابه الظروف الاجتماعية .

ب - الاشتراك في الأسس الفلسفية من تقديم العاطفة على العقل .

ج - تأثرهما كليهما بأفلاطون (٢١٦) .

واذا أهملنا فكرة التلاقى قليلا ، على أهميتها في كل منهج مقارنة ، وتوجهنا الى ملاحظة التمايز بين الأفكار ، فسوف نجد التمايز واضحا في

(٢١٣) من تأكيد الطابع العاطفي للرومانتيكية راجع المصدر السابق - مواضع متفرقة - منها ص ٥ ، ٢٨ ، ٣٤ ، ١١٧ .
 (٢١٤) المصدر السابق ص ٧٤ ، ٧٥ .
 (٢١٥) المصدر السابق ص ٩١ .
 (٢١٦) نفسه ص ١٩٤ .

الطريق الذى يحقق فيه كلاهما الإلهام من حيث هو نعال للشعور • الطريق الرومانسيكى للإلهام هو طريق الخيال ، أما الطريق العربى فهو طريق المجاهدة والرياضات النفسية • قد يقال انه فارسى فى الوسيلة لا الماية ، وانه لهذا غير هام ، لكنه فى الواقع شديد الأهمية • انه يصيغ المفاهيم كلها بصيغته •

ان الفكرة لا تتحدد الا فى سياق • والفكرة الجديدة تلبى فوراً بطلها على جميع الأفكار القديمة فى السياق فتكسبها دلالة جديدة • فى ضوء هذا المبدأ يصبح البحث عن نمايزات المفاهيم بحثاً جاداً عن جده الأفكار •

والسؤال الثالث، الذى نطرحه هو : ماذا عن أفلوطين ؟ الجواب على ذلك هو أن أفلوطين ، قد واصل طريق أفلاطون مدخلا عليه مبدأ الفيض والشوق : - « فان استقصاء الفحص والنظر يفيد المعرفة الثابتة بان جميع الفاعلين الكاملين يفعلون بسبب الشوق الطبيعى السرمدي ، وان ذلك الشوق والمطلب له ثمانية ٠٠٠٠ » (٢١٧) هى عاة المال : الله •

وينعكس هذا على مفهوم الابداع عند أفلوطين « ٠٠٠ لأنه انما أبداع المبدع الأول العفل بلا روية وفكر ، بل بنوع آخر من الابداع ، وذلك أنه أبداعه بأنه نور • فمادام ذلك النور مطلاً عليه فانه يبقى ويدوم ولا يفنى • والنور الأول الذى هو أن فقط دائم لم يزل ولا يزال » (٢١٨) الابداع اذا يتم على نحو فمضى « لبس بين ابداعه الشئ واتمامه فرق ولا فصل البنة » (٢١٩) •

وفكرة النور فى صياغتها الأفلاطونية المحدثة ، أو الصوفية ، نجرد المثل الأفلاطونية من طابعها العقلى الموضوعى ، لكنها فى نفس الوقت لا تتساوى مع المفهوم الرومانتيكى الذى أكد على الخيال ، ونظرت اليه الأفلوطينية نظرتها الى « توهم » غير صادق أو جالب للمحق • فاذا وقفنا بين أفلوطين والمفهوم الصوفى العربى وجدنا الأول يبرز الفكرة الفلسفية الخاصة بالفيض والشوق والاشراق فحسب ، أما الثانى فان النسق الهائل والمنظم من المجاهدات والرياضات قد ألقت بظلمها على الفكرة فغدت شيئاً كدرجات السلم ينتهى الى المعرفة الذوقية • أما عن المفهوم الفلسفى العربى للإلهام كما رأيناه عند ابن سينا فان المساحة التى حافظ عليها ليقف فيها على أرض واحدة مع أرسطو ، قد ألقت بظلمها على الفكرة وخففت طابعها الاشراقى •

(٢١٧) أفلوطين : أنولوجيا - ضمن كتاب أفلوطين عند العرب - نج • د • عبد الرحمن بدوى - الكويت - ط ٣ - ١٩٧ م - ص ٤ من أنولوجيا -
(٢١٨) أنولوجيا - ص ١١٩ •
(٢١٩) راجع المصدر السابق من أنولوجيا ص ٦٥ - ٧٤ • والبارزة موجودة ص ٥٢ •

تفسيرات الأدب القديم

شغل الباحثون أنفسهم بالمؤلفات النقدية القديمة ، ولم يولوا الخطاب الأولي عنايتهم ، حتى ان بعضهم يناول « انتاج الشعر » (٢٢٠) دون أن يتنير الى شياطين الشعراء ، أو الى أى ملامح غيبى ، أية اشارة عابرة . وحين يتعرضون لها بالاهتمام تتناقض توجهاتهم البحثية ، فيلجأ بعضهم الى استخدام معطيات علم النفس التكاملى ليبرهن على أن فكرة الالهام تقع فى أخطاء علمية ضخمة (٢٢١) ، بينما يرى البعض - فى الطسوف المبطل - أن الشعراء القدماء كانوا موقنين فى دعواهم أن لهم منسوبا لآدم الشعر تحليقا بالخيال (٢٢٢) . والكثرة الكاثرة من الباحثين تكتفى فى معالجة هذه الفكرة بالتعليق الموجز الخاطف ، الذى قد ينوسل فيه الباحث بفهم ظاهراتى غامض لفكرة الالهام ، (٢٢٣) أو بفهم اجتماعى مادي ، (٢٢٤) أو بفكرة فيكو عن تطور الفكر الانسانى من الآلهة الى الأبطال الى الانسان ، (٢٢٥) أو بفكرة تأثر الشعر باتصاله بالسحر ، (٢٢٦) أو بفكرة الالهام كما هى عند الغربيين يسقطها اسقاطا على الفكرة

-
- (٢٢٠) د. أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب - دار نهضة مصر - ١٩٧٧ م - ص ٤٩ .
- (٢٢١) د. على عبد المعطى : محاضرات فى مشكلة الابداع الفنى : رؤية جديدة - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م - ص ١٥٣ - ١٦٥ ، ٢٢٢ وما بعدها .
- وقارن بسوييف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة - ص ١٩٠ - ١٩٩ ليظهر تأثيره خطى سوييف فى علم النفس الكامل وفى معالجة مشكلة الالهام .
- (٢٢٢) د. أحمد الحوفى : شياطين الشعراء - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية - ج ٣٩ - ١٩٧٧ م - ص ٢٦ .
- (٢٢٣) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن - ص ١٤٦ .
- (٢٢٤) د. أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبى - القاهرة - ج ١ - ١٩٨٠ م - ص ١٢٠ .
- (٢٢٥) د. محمد مندور : فن الشعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م - ص ٥٢ .
- (٢٢٦) د. زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث - الاسكندرية - ١٩٨١ م - ص ٦١ ، د. محمد طاهر درويش : فى النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - مكتبة الشهاب - بدون تاريخ - ص ٢٥٢ .

العربية (٢٢٧) ، أو بفكرة نفسية هي اللاشعور (٢٢٨) . وهذه التعليقات الخاطئة لا تغطي الفكرة حقها من الاهتمام ، ونطمس فيها تمايزات المفاهيم المختلفة ، مع وقوعها في عيب الإسقاط واضحاً .

وبعض الباحثين يصورون - منابغين في ذلك جرونيباوم - أن القول برد مصدر الشعر إلى قوى خارجية قد اختفى بعد الإسلام لاصطدامه بأسباب عقائدية (٢٢٩) . هذه الفكرة غير صحيحة نناقض ما نلمسه من استمرار القول بفكرة شياطين الشعراء بعد الإسلام ، وامتداد الفكرة ونسبها في مسارب فلسفية وصوفية . والواقع أن الشعراء الذين ينسب إليهم مصادرها قوى غيبية يبلغون خمسة عشر شاعراً ، منهم عشرة إسلاميون لم ينسبوا شيئاً من الجاهلية . ومن الطريف أن تقابل هذه النظرية بنظرية أخرى ذهب فيها الدكتور طه حسين إلى أن القول بالجن الموحية منحول كله في الإسلام لأغراض تتعلق بخدمة الدين ، وإرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة في كل شيء (٢٣٠) . ويبدو - عند طه حسين - أن القصص والرواة قرأوا سورة « الجن » فطفقوا ينطقون الجن بضروب من الشعر والسجع تصديقاً أو تحقيقاً لما وجدوه في السورة . ولأغراض سياسية أنطقوا الجن شعراً يعترفون فيه بأنهم قتلة سعد بن معاذ ، وينحلونهم شعراً آخر في رثاء عمر . وبلغ بهم الاقتناع أن يسخرُوا من الناس حين يضبفون بعض هذا الشعر إلى السماخ بن ضار (٢٣١) . وعلى جودة هذا الرأي فإنه يتعارض مع المبدأ الذي أخذ به الدكتور طه حسين نفسه ، والذي يقضى بأن القرآن مرآة الحياة الجاهلية ، وعليه فإن ما جاءت به سورة الجن حاسم في أن ظاهرة شياطين الشعراء ذات أصول جاهلية ، خاصة إذا أضفنا إليها سورة « الشعراء » .

صورة النقد في الخطاب الأول القديم صورة مهتزة إذا طلبناها من الباحثين المحدثين . ولم تختص بدراستنا إلا دراسة واحدة توسلت

-
- (٢٢٧) د. محمود الحسینی المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي - حتى نهاية القرن الخامس الهجري - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م - ص ١٢٤ .
- (٢٢٨) يوسف مراد والمذهب الكامل - ص ٢٨٥ ، رينيه ويلك وأوستن وارين : نظرية الأدب - ت . محيي الدين صبحي - القاهرة - ص ١٠١ - ١٠٢ .
- (٢٢٩) د. زغلول سلام : النقد الأدبي الحديث - ص ٦٣ ، د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي - ص ٥٦ ، جرونيباوم : دراسات في الأدب العربي - ت : احسان عباس وآخرين - بيروت - مكتبة الحياة - ص ٤٤ .
- (٢٣٠) د. طه حسين : في الأدب الجاهلي - القاهرة - دار المعارف - ط ١٢ - ص ١٣٤ .
- (٢٣١) المصدر السابق - ص ١٣٥ ، ٢٠٩ حيث يتشكك في هيد شيطان عميد ، وفي عيبه نفسه .

بالمنهج النفسى ، وهى دراسة الدكتور عبد الرازق حميدة . هذه الدراسة على أهميتها لم تمتلك المنهج الفعال ، فهى تصول على ثنائية الفطرة والاكتساب (٢٣٢) ، ولا يغير فى الأمر شيئا أن يعبر عن نفس الثنائية بالفاظ محدثة مثل الشعور والاشعور (٢٣٣) ، أو مثل الدوافع (الغرائز والميول الفطرية العامة) والاستعدادات (الاكتساب) (٢٣٤) . ولم يفلح فى أن يطرح فهما جديدا للفطرة بما استقاه عن التحليليين : فرويد ويونج وادلر ، خاصا بالفريزة ، أو بإيراده قائمة ماكدوجال للغرائز ، وهى قائمة طويلة ان لم تعالج بحذر تشجع على افتراض غريزة جديدة وراء كل ظاهرة جديدة . ولم تستطع الدراسة أن تضيف كثيرا ، بل ظلت تدور فى مدار دراسة حامد عبد القادر عن « علم النفس الأدبى » . وإذا قسمنا ثنائية الفطرة / الاكتساب على ثنائية الطبع / الصنعة ، فى الخطاب القديم ، نكتشف أن الأساس النظرى للدراسة مازال - منهجيا - يدور فى فلك المنهج القديم بغير اضافة . وبالتالي فان الدراسة لم تستطع فى مقام التطبيق أن تكشف جوانب الظاهرة ، فأغراض الشعر الأموى فى ضوء علم النفس هى الدوافع الطبيعية (الغرائز) (٢٣٥) والكهانة ميل غريزى لمعرفة المستقبل والغيب (٢٣٦) وشياطين الشعراء تعبير عن مميزات الشعر التى تهول القدماء (٢٣٧) . هذا تفسير غريزى ، بل انه فى تفسير القول بشياطين الشعراء يضع تفسيراً قريباً لا حاجة الى منهج نفسى للتوصل اليه . ومن هنا فاننا مضطرون الى اعادة بناء تصوراتنا لهذا الضرب من الخطاب الأسطورى ، باحثين لأجل هذا عن التفسيرات الممكنة .

أما عن التجريبيين فىرى منهم جون ديوى أن الطقوس الدينية وسائل مباشرة لرفع قيمة الخبرة الانسانية (٢٣٨) . كذلك يرى أصحاب المنهج الوظيفى مثل مالىنوفسكى وظيفه الدين فى تثبيت السلوك الاجتماعى المتعارف عليه ، ووظيفة السحر معاونة الانسان على اجتياز المواقف الخطيرة (٢٣٩) .

-
- (٢٣٢) د. حميدة : شياطين الشعراء - ص ١١ - ١٨ .
 (٢٣٣) المصدر السابق - ص ٢٢ وما بعدها ، ٢٥ وما بعدها .
 (٢٣٤) نفسه - ص ١٢ .
 (٢٣٥) نفسه ص ١٨٢ - ١٨٥ .
 (٢٣٦) نفسه ص ٧٢ .
 (٢٣٧) نفسه ص ٨٥ ، ٨٦ والنظر فى نفس الفكرة د. عبد المنعم اسماعيل : نظرية الادب ومناهج البحث الأدبى - القاهرة - ١٩٧٧ م - ١٣٦/١ .
 (٢٣٨) ديوى : الفن خبرة - ص ٥٣ .
 (٢٣٩) د. نبيلة ابراهيم : الدراسات الشعبية - ص ١٩١ .

أما التحليليون فيرى منهم يرنج الأسطورة رجوعا الى الأنماط الاولى
الموروثة في اللاشعور الجمعي . أما فرويد فيرجع في تفسير التابو الى
فكرة الأزواجية العاطفية التي تروغ الى الأساس الجنسي في العصاب
القهرى (٢٤٠) . كما يرى في الأرواح والجان اسقاطات للانفعالات
الداخلية (٢٤١) .

هذه الجوانب المحدودة من الظاهرة من الممكن توسيعها وتعميقها
بالرجوع الى علاقة الانسان بالعالم كأساس للتفسير . في هذا الصدد
نشير الى نظرية ارنست فيشر وجارودي في الفن والسحر . وخلصتها أن
التمن « أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لاتزال مجهولة » (٢٤٢) .
والفن والسحر مرتبطان بالعمل ، فالانسان يواجه الطبيعة بالعمل الذي
ينوقف على اكتشاف الأدوات ، ويحاول بالسحر أن يخضعها « دون حاجة
الى الجهد الذي يتطلبه العمل » (٢٤٣) . والفن مرتبط في كل مرحلة
بالعمل والأسطورة ، حيث العمل هو القدرات الحقيقية للانسان .
والأسطورة هي التعبير الملموس والمجسد عن وعيه (٢٤٤) . أو لنقل مع
جارودي : « ان خلق الأسطورة عمل انساني أصيل ، هدفه تجاوز الطبيعة
والنكشيات العرضية التي تسيطر بها على الطبيعة . ومهمة الفن الأصابع
هي خلق الأسطورة » (٢٤٥) . الأسطورة بهذا شيء أكبر من محاولة تفسير
الظاهرة الحسنة للطبيعة . كما ترى السيكولوجية التقليدية عند تايلور
وفريزر (٢٤٦) . وهي - كما يقول الوجوديون - محاولة أولى يتلمس فيها
الانسان الطريق نحو العنور على مرتبة Identity (٢٤٧) .

ومن المفسد أن نقابل بين منهج كاسير في دراسة الأسطورة ومنهج
لبنر سترافوس . يرى كاسير أن هناك أنماطا مختلفة للتفكير . هناك
التفكير المنطقي discursive الذي ينتقل من المقدمة الى النتيجة .
وهناك التفكير الديني الأسطوري الحدسي المباشر (٢٤٨) . أما سترافوس
فيؤمن بوحدة العقل البشري لذا يرى في الأسطورة تفكيرا منطليا على

(٢٤٠) فرويد : الطوطم والتابو - ص ٥٨ .

(٢٤١) المصدر السابق ص ١١٥ .

(٢٤٢) ارنست فيشر : شرورة الفن - ب . أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب

- ١٩٨٦ م - ص ١٦ .

(٢٤٣) المصدر السابق - ص ٤٤ .

(٢٤٤) جارودي ، واقعية بلا ضفاف - ص ٢٢١ .

(٢٤٥) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٢٤٦) هيربرت ريد : الفن والمجتمع - ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢٤٧) ماكوري : الوجودية - ص ٤٥ .

Ernst Cassirer, Language & Myth trans by, Susanne K. (٢٤٨)

Langer, New York, Dover Publications Inc. 1953, p. 32.

مستوى المحسوس في لغة رمزية تمثل نظاما متسقا من المتقابلات ، فيه ضرب من الموضوعية (٢٤٩) . ويرى شتراوس - في نفس الوقت - أن هذا النمط الواحد للعقل أو المعرفة يعمل وفقا لقواعد تحول مختلفة في حالات المنطق والأسطورة (٢٥٠) . ومن هنا نستطيع أن ننتفع بالمنهجين في منهج أنجل يرى في الأسطورة خطابا متبادلا بين الانسان والعالم له بيبته وأنماطه المعرفية ، وآلياته ، ومفاهيمه ، وبدائله .

وبرى كاسيرر أن أنماط التفكير نغضى بنا الى أشكال رمزية ، يعمل العقل من خلالها ، وبفضل نيابتها . فالأسطورة ، والفن ، واللغة ، والعلم ، رموز . بمعنى أنها قوى forces يدمج كل منها ، ويوجه عالمه الخاص . والأشكال الرمزية ليست محاكيات للطبيعة ، بل أعضاء organs الواقع ؛ لأنه بفضل نيابتها agency عنه ، يصبح كل ما هو وافى موضوعا للدراك العقلي ، ومرثيا (٢٥١) . وطبقا لأوسنر فان التفكير الدينى قد مر بثلاث مراحل : أولاها مرحلة الآلهة المحلية حين يتخيل البدائي الغارق في انفعالاته أن السوء الذى يواجهه اله يزول بزوال لحظة المواجهة . وثانيهما مرحلة الآلهة الخاصة حين يتكرر الظهور فيحظى الاله بالاستقرار . وثالثتهما مرحلة الآلهة العامة حين يكتسب الوجود الأسطورى المستمر للشكل الرمزى طابع الثبات والتحدد فيرتفع الى مستوى « المطلق » و « المستقل » (٢٥٢) .

ولما كان الشعر هو اللغة الأم للانسانية (٢٥٣) ، فان الفن هو الشكل الرمزى الأول الذى نشأت عنه جميع الأشكال الرمزية الأخرى ، الا أن اللبنة سوف تنول عنه النياحة عن جميع الأشكال فى حياة العقل . واللغة تؤدي هذه السبابة عن طريق المساهمة النظرية ، التى يفسحها بالخصوصية والاملاء المعروفين عن الخبرة المباشرة . ومن ثم يأتى الفن من جديد ليعيد للغة القوة المبدعة الأصلية للكلمة ، ويجدها فى نوع من التناسخ الدائم palingensis ، أو من إعادة الخلق regeneration (٢٥٤) .

فالأسطورة - استخلاصا من هذا كله - خطاب ابدعى يمارس الانسان من خلال علاقاته المعقدة بالعالم ، بالطبيعة ، بالعمل ، بوعمه الخاص .

(٢٤٩) د. زكريا ابراهيم : مشكلة النبأ - ص ٨٨ ، د. فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للنسائية - ص ٢٠ .

(٢٥٠) مشكلة النسبة - ص ١٠٣ .
(٢٥١) .

Ibid., p. ٨.

(٢٥٢) عرض كاسيرر هذه المراحل فى الفصل الثانى من كتابه « اللغة والأسطورة »

Ibid., p. 34-5.

Ibid., p. 88.

(٢٥٣) .

(٢٥٤)

تفسير المفهوم

١ - لقد نشأت الأسطورة العربية ، كما نشأت كل أساطير العالم ، وكما نشأت كل الظواهر الكبرى في الوجود الانساني ، كمحاولة لاعادة صياغة العلاقة التي تربط الانسان بالعالم . ولقد تأثرت هذه العلاقة دائما بوعي الانسان بنفسه ، وبوعيه بالطبيعة ، وبوعيه النوعي بقيام المجمع الانساني . وكان الوعي دائم التطور مع تطور علاقات الانسان بالعالم المادى حوله .

نشأت الأسطورة في عالم كان الوجود الانساني مفسحا عليه تماما قبل أن يبرز له هويته المحددة . كان الانسان جزءا من الطبيعة ، وكان يتصور ، خاصة حين يأكل ، أنها جزء منه . ولعل هذا هو المدخل الذي جعل المواد اللغوية العربية المختلفة التي تدور حول الالهام والأدب ، تشير الى الفم . ولعل هذا المدخل ، كان حاضرا ، على نحو ما ، عند الاغريق ، فكلمة *muthos* عند الاغريق ، التي هي أصل كلمة أسطورة *myth* ، كانت تعنى كل شيء منطوق بكلمة من الفم (٢٥٥) .

لقد نشأت الأسطورة في هذا الضرب من الوجود المختلط ، كلون من ممارسة الوجود في العالم . ويؤدى قولنا بالعلاقة الأساسية بين الانسان والعالم الى نتيجة غريبة : اننا ، اذا ، مخطئون حين نقول ان الخيال القديم قد رد الظواهر الى قوى غيبية ، فهذه القوى لم تكن غيبية بحال ، بل ان الانسان كان يشعر بحضورها المباشر واضحا جليا ، حتى انه لمستنطقها ، ويوجه اليها الخطاب . الا أننا حين نحكم بغيبيتها انما نعلن انحيازنا الثام للموقف العلمى المعاصر الذى يقدر فى هذه القوى انتماءها الى ما هو غيب لا يمكن ضبطه . ونحن ، بالاضافة الى هذا ، محقون فى تسميتها بالقوى ، فطبقا لكاسيرو ، ليست هذه الرموز سوى قوى تنتج ، وتوجه ، عالمها الخاص ، طبقا لمنطق خاص بها لا يصح قياسه على المنطق العقلى الذى نستخدمه الآن . وليس هناك سبيل الى الشك فى أن هذه القوة الكامنة فى الأسطورة ، والتي يمكن أن نسميها ، مع ليفى شتراوس ، المنطق

البنائي الخاص بها ، فد عملت على أن تعكس الوضع الانساني بعامة .
ومع تطور الوعي الانساني بتطور المجتمعات الانسانية ، اضطر هذا المنطق
الخاص الى أن يعكس كذلك في بنيته الأوضاع الاجتماعية الجديدة وينخرط
في همومها ؛ لأنه لا يملك أن يعزل عنها ، ولأنه لا يريد لبنية الأسطورة
أن تسقط بحجة التخلف عن ملاحقة تطورات الحياة . هذا كله صحيح
مقبول بالنسبة للأسطورة العربية ، وبالنسبة لكل أسطورة . ويكفيها في
التدليل الآن على صحة مواكبة الأسطورة للوضع الانساني في نظوره
الاجتماعي ما نلاحظه من انقسام الجن الى قبائل ، كما أن العرب أنفسهم
ينقسمون الى قبائل ، وبرز زعماء منهم ، كما أن العرب لهم شيوخ ورؤساء
للقبائل . بينما عند اليونان الذين عرفوا في طور من أطوار حضارتهم
ما ينسبه المجلس النيابي الذي يدير شئون الأمة ، نجد عندهم البانثيون
Panthion ، أو مجمع الآلهة ، الذي يتجمعون فيه ، وتدور بينهم
قصص وأحداث ومناقشات من قبيل ادارة شئون العالم كله . وهناك من
السواهد والأدلة الكثير ، لكننا لا نريد أن ننساق وراء الاستدلالات الى
مخارب قصية عن موضوعنا الاساسي ، وفيما ذكرناه كفاية .

من هذا المدخل ندلف الى الشعر والفن . لقد نسا الفن من قام
الأسطورة ومن قلب العمل . لا انقسام هناك بين أسطورة وعمل ،
فالأسطورة كانت عملا ، والعمل كان لونا من التفكير الاسطوري ، والوجود
الانساني كان يتسع لممارسة نشاطات متنوعة ، كان الفن يكمن في
محورها ، يكمن في طبيعتها الرمزية . من هنا كان القول بنسبة الفن الى
الجن طبيعيا ، ما دام مصدرهما واحدا . وكانا يستبقيان دائما ذكرى ذلك
الوضع الانساني القديم الذي تتنازعه الانفعالات العنيفة ويختلط فيه
الانسان بنسيج العالم . ومن هنا كانت الأسطورة تظهر دائما في كل
موطن تظهر فيه انفعالات عنيفة تعصف بمخيلة الانسان . فوادى عبقر
الذي ينسبون اليه الجن ، هو بلد من أرض اليمن ، به صيارف ، واشتهر
بصناعة الوشي ، ثم خرب (٢٥٦) . وعبيدان اسم وادى العجينة بناحية
اليمن ، يقال فيه حية عظيمة قد منعتة فلا يؤنى ولا يرعى (٢٥٧) ، أي أنه
كان أرضا خصيبة . أما وبار ، وأغلب الروايات على أنها أرض باليمن(*) ،
فان ياقوتا يذهب الى أن وبار وصحار وجاسم بنو ارم فلما تضخمت
حضارتهم مسخوا نسانسا ، وهو البشر بعين واحدة ونصف رأس ونصف

(٢٥٦) (الحموي) ياقوت : معجم البلدان - بيروت - ١٩٨٤ م - ٧٩/٤ ، ٨٠ .
واللسان - مادة عبقر - ٢٧٨٧/٤ وما بعدها .
(٢٥٧) ياقوت : معجم البلدان - ٨١/٤ .
(*) يبدو أن العربي قد هزته بعنف تلك الحشرات المندثرة في اليمن وفي شمال
الجزيرة في سواح ورم .

وجهه ويده واحدة ورجل واحدة ، والنصلة عندهم كالكلب العظيم ، والجن يسكنون بلادهم يسمعون الانس منها . ويروى ياقوت من الروايات ما يفيد أن الجن كانوا يعفون غصن يدخل هذه الأرض بسبيل الخطأ ، فلا يؤذونه ، ويكتفون بآدمه على سبيله ، وربما يخزنونه بين أن يكون أشعر العرب أو أنسبهم أو أدلهم (٢٥٨) . أما سواج فهو جبل تأوى فيه الجن ، وقيل هو جبل لعنى . وقد اختلفوا فى موضعه ، ومما قيل فى ذلك انه موضع من لميرى الحاج من البصرة بين فاجعة والزجاج (٢٥٩) . وخلاصة القول أن الأماكن التى يسكنون اليها الجن كانت جميعا مواضع خصب وحضارة غصفت بها الطبيعة ، وأنسا الوجود المفتوح يؤسس بمخافتها الحادة عالم الجن فيها .

قد يقال ان هذه الأساطير ذات وظيفة تحليلية تفسيرية ، تعلق وتفسر كوارث الطبيعة وأحوالها . هذا صحيح بالنسبة لطائفة من الأساطير . لكن اللجوء الى الأسطورة فى حد ذاته ، إنما هو ممارسة لذلك الوجود الاسطورى فى العالم الذى اخلط فيه الانسان بنسج العالم كله . هذا القول ضرورى لفهم الأسطورة فى حد ذاتها . قبل أن توظف فى التعليل ، وهو ما نقبله مادنا قبلنا أن الأسطورة قد واكبت حركة الحياة وهموم الناس ، وطورت بنسجها الخاصة فى هذا السبيل .

ب - من هنا فاننا لا نوافق على السؤال : لماذا نسب العرب فنونهم الى الجن ؟ ان الامور هو أن نسأل : لماذا استبقى العرب نسبه الفن الى الجن ؟ لقد كان كل شئ مفهوما عالى نحو أسطورى ، ومع تطور الحباة الانسانية ، وتوالى اكتشافات العقل العربى المتجهة فى طريق المنطق الدقيق الذى يكسبه من حياته المادية ، ومن مساهماته ، وبأفكاره ، سقط مع هذا كله كثير من التفسير الأسطورى . فى الشعر نجد من الجامعيين من يؤكد أن براعته فى قول الشعر إنما هى راجعة الى جهده الخاص فى تنسيق القصيدة وتحكمها ، وهم من يسمون عادة اسما لا يخلو من دلالة ملحوظة هو « عبید الشعر » . مع هذا فإن نسبة الشعر الى الجن كانت ماثلة فى الأذهان . ألا يدل هذا على ما يتميز به منطق الأسطورة من تماسك وقوة ويكسب بنيتها طابع الجبر ، ويضفى

(٢٥٨) راجع معجم البلدان ٣٥٦/٥ - ٣٥٩ . والمراد بأدلم أنه أبرع العرب فى العمل كدليل فى الصحراء .
 وانظر اللسان - وير - ٤٧٥٣/٦ .
 (٢٥٩) معجم البلدان ٢٧١/٣ . وسوف نعاود الاهتمام بهذا الموقع الجغرافى فى مناسبة قادمة فى دراستنا .

عليها بمقاومة هائلة لكل تفكير غير أسطوري ؟ أليست المقاومة العنيفة التي أبدتها القريشون لمحمد - عليه الصلاة والسلام - حين أذاع فيهم الرسالة التي بعث بها ، دليلا على مدى قوة المنطق الأسطوري وفعالته ؟ فما هذا المنطق إذا ؟ ولماذا يبدو بدهيا لا يقبل النقض ؟ الاجابة على ذلك شديدة البساطة ، لكنها على بساطتها تبدو بعيدة تماما عن الأذهان . ان منطق الاسطورة هو منطق المعاني . الشاعر العربي حين يرغم أن الجن ناقى عابه السبع ، لا « يزعم » شيئا على سجل المبره والكذب ، أو الخيال الخادع . انه يعاين الجن ، يراهم ، يسمعهم ، يغمرون حواسه . ينخلع قلبه ، يخرجون منه لمواجهته . من هنا يستمد قوته وبدهيته . انهم لا يدافعون عن اللات والعزى ومناة لأنها آلهة موروثة . انما هي حجة جدال تخفى السبب الحقيقي . انهم يعاينون هذه الآلهة . ليس القول بالجن الموحية هو عمل اللاشعور ، انما أمام الشعور نفسه بكل عنفه ووضوحه ولسنا أمام نزعة عقلية مثالية تقوم على مفارقة المحسوس ، انما أمام الحس نفسه في أشد حالات تعينه وتكثفه .

اننا لم ننس أن الآلهة كانت قائمة في أصنام منصوبة في الكعبة . هذه الأصنام كانت تصنع لنؤكل في بعض الأحيان . وعند بعض الباحثين تأكيد متكرر على حيوانية الجن (٢٥٩) . هذا الطابع المادي البارز هو السمة الفارقة بين الإلهام العربي والإلهام الاغريقي الذي طالما أشير الى موضع التشابه بينهما . كان الاغريق يؤمنون بتسعة آله Muses نلهم الفنانين ، هن (*) جميعا بنات زيوس عظم الآلهة . كان هناك كايوب Calliope للشعر الملحمي ، وكايو Clio للشعر التاريخي واراتر Erato للشعر الغنائي ، وإبوترب Euterpe للشعر الغنائي ، وملبوسين Melpomene للتراجميديا ، وبوليمنيا Polyhymnia للأغاني الموجهة الى الآلهة ، وتريسبشور Terpsichore للرقص ، وثاليا Thalia للكوميديا ، ويورانبا Urania للفلك ، وكان

(٢٥٩م) راجع (خان) د ، محمد عبد المعيد : الأساطير والخرافات عند العرب - بيروت - دار الحديث - ط ٤ - ١٩٨٢ م - مواضع مفارقة النظر ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٤٠ ، ٥٨ . ونحن لا نوافق على مذهبه الذي يتابع فيه استاذهم أحمد أمين صاحب فجر الاسلام الى أن الخيال العربي كان صوريا لا ابداعيا وأن الشعر العربي كان الابتكار فيه قليلا : لأن هذا الرأي لا يلاحظ خصوصيات الموقف العربي ، ولأن مفهوم الابداع نفسه يسلمنا أن الشعر كله ابتكار ، أو هو يقوم على نزعة ابتكارية أصلية .

(*) كلهن اثاث وهو ما يشير الى أثر فكر الجنس كموضوع أساسي لتفكير العقل الأسطوري في تحدد الحياة واستمرارها في مقابل أخطر مجدعات الحياة على الإطلاق : الموت .

يعد من الفنون (٢٦٠) . نحن لا نجد مثل هذا التقسيم عند العرب ؛ لأن الاغريق أرادوا أن يضيفوا على الشعر قداسة ، أو هم كانوا يفكرون في الظواهر من منظور أسطوري قائم على فكرة النقديس . أما العرب فكان منظورهم للأمور قائما على فكرة القوة والعنف . لا نغنى بهذا مجرد القول ان حياة العرب كانت قائمة على العنف خالية من ضروب التنظيم . لكنها كانت تنظر الى عنف الانفعال كأساس لبناء الأسطورة . من هنا برزت فكرة الشياطين التي هي جن عاتية ماردة ، ورد اليها القول السعوى . هذه الخصوصيات تبدو عظيمة الأهمية في فهم الالهام العربى فى نشأته الأولى .

كيف نادى . اذا ، العقل العربى الى نسبة الفن الى الجن ؟ هناك من يضع مساقا لتطور الفكرة يبدأ بالقول بحيوانية الجن « ثم تطورت الفكرة الى أن النفس التي كانت طيرا فى نصور العربى القديم أصبحت جنا من الجن الحياتية وصارت من شياطين الشعراء فما بعد » (٢٦١) .

النفس ← طائر ← جن ← شيطان الشاعر الذى هو نفس.

وكنا قد اقترحنا مساقا مختلفا يتوسط الى الربط بين الشاعر والجن . بفكرة الصفر النى هي حية بالصدر تتحرك اذا جاع الانسان ، والحية ضرب من الجن عملا بأثبات حيوانية الجن أو توتمته .

الجائع ← الصفر ← الحية ← الجن ← الشيطان الموحى لشاعر يحمل صفرا داخله .

لكننا لا ننوى الدفاع عن أى مساق منهما . اننا نضعهما فحسب كاحتمالات تؤكد كلها سهولة الانتقال من التجارب المادية والحسية التى كانت تفهم على نحو أسطوري قائم على مخالطة الانسان للعالم . الى التجارب الشعورية الفنية ، التى من السهل تصورها - من حيث هي تجارب تنم فى الشعور وفى الحواس - على نفس النحو الأسطوري الذى تفهم به سائر التجارب . على أن الفكرة المحورية المؤكدة التى لعبت فيما نرى دورا حاسما فى هذه النقلة عند العرب ، كانت هي الفم ، لسنا الآن نشير الى التقارب اللغوى الملحوظ بين ألفاظ الفم ، والفن ، والجن ، ولسنا نزعم أن النقلة قد تمت على أساس فيلولوجى خالص . ذلك أن منهجنا

•Cuddon, Literary Terms, p. 406.

(٢٦٠)

(٢٦١) عبد المعيد خان - مصدر سابق - ص ٨٣ .

الهـ - - - - - الهـ - - - - - الجن

التحليلي لبس فيولوجيا خالصا برغم أنه يقدر الدور الخطير الذي تلعبه ملاحظة اللغة في قراءة الأسطورة وفي سكيكها . لكننا نريد أن نقول أن الشاعر الذي اعتاد أهل بيئته أن يصنعوا آلهة ثم يأكلونها ، لا يتصور . ولا يتصورون منه ، أنهم هضموها ، ففكرة الهضم والتبديل الغذائي سوف تظهر في مرحلة متأخرة . لكنهم يتصورون أن الآلهة بكل قوتها أصبحت قائمة داخلهم . فإذا كان الإله يدخل من الفم ، فلماذا لا يقال إن هذه اللغة المبدعة أو الغناء الرائع الخارجين من الفم هما أيضا من قوة الجن ؟ ولماذا لا يقال إن العمارة الهائلة هي كذلك من قوة الجن ؟ لماذا لا يقال هذا ونحن في هذا المساق الوجداني أمام تجارب تتم بالقوة العاطفية وأمام أعمال رائعة تتسم بالقوة كذلك ؟ إن الأمر كله متغلغل في هذا الضرب المسرف في المشاعر من الوجود الانساني .

ج - ويأني الدين ليكبح جماح العقل الأسطوري ، فهو يحدد من انطلاقته . ويضعه تحت همينة قوة فائقة هي الله عز وجل . يعمل الدين هذا باقتراح مفهوم جديد يعارض به مفهوم الالتقاء الفمي الذي كان سائدا من قبل . هذا المفهوم الجديد هو ما أسميناه بمفهوم التأييد . وهو يشبت لونا من العون الغيبي الذي يتلقاه الشاعر . لكن هذا العون لا يمتد ليصبح اللقاء ، أو ليحمل عنه مسئولية الابداع . انه دعم روحي ووجداني يغذو مشاعر الفنان ويضعف من قوتها ، ثم يترك له أمر اخراجها فنا . وهكذا فان الجدل الذي ينظم حركة الحياة العربية قد ولد من مفهوم الالتقاء مفهوما . مناقضا له هو مفهوم التأييد . وقد شاع هذا المفهوم . شاع فيما نسميه شعرا الالتزام في الأدب العربي . بل اننا نعتقد أنه القاعدة التي استندت عليها العمارة الاسلامية .

د - ولم يكن مفهوم التأييد غاية المطاف في نظرية الإلهام . لقد دعت الطبيعة المفتوحة لمفهوم التأييد الى اعادة التأمل في مفهوم الإلهام . وكان هناك عامل ثان قد جدد الاهتمام بهذه النظرية يتمثل في النمو المتصاعد للدراسة المنهجية لموضوع الابداع الفني ومحاولة أصحاب نظرية الإلهام أن يجاروا هذا الاهتمام الجديد المناقض لنظريتهم . وكان العامل الحاسم في هذا الصدد يتمثل في بنية المجتمع العربي بعد الاسلام ، وما احتوته من تناقضات . وسوف نعالج هذا العامل بعد قليل . أما الآن فيكفي أن نوضح أن المفهوم الجديد الذي نسميه « مفهوم الكشف » قد تولد من المفهومين القديمين : الالتقاء ، والتأييد ، وأنه كان بمثابة المحاولة الأخيرة من الحضارة لاستبقاء فكرة الإلهام . وكانت الصياغة الأخيرة مشغولة بمناقشة المفهوم المنهجي الذي أتى به الدارسون المتزعمون بالنظر

العلمي . لذا فام هذا المفهوم النهائي على اسنياعاب الحقائق الجديدة التي ولدها المفهوم المنهجى والتي تقوم على رؤية الدور الحاسم الذى تقوم به الارادة الانسانية فى عمالية الابداع . وأدى المذبذب بين الأصل الانفعالي ، أو الوجداني للإلهام ، وبين الساعة العقلية المرادة له الى انقسام التساغة النهائية الى صياغتين ، احدهما صوفيه ، والانية فلسفية . ركان الجامع بينهما هو اثبات أثر عبي على ظاهرة الابداع العنى . أضف الى ذلك أنهما عملا على استبقاء مفهوم الإلهام حاضرا أمام العقل العربى .

هـ — لماذا أريد لمفهوم الإلهام أن يعنى أمام العقل ؟ الأغرب ، والاكثر مدعاة للدهشة والتساؤل هو ظهور مفهوم الإلهام بذات صميغنه القديمة بعدد الاسلام ، وهو الأمر الذى حدد من سيوع مفهوم التأييد كثيرا . يرجع هذا فيما نعتقد الى البنية التركيبية للمجتمع العربى فى الدولة الأموية والعباسية . اذا نريد أن نقرر أن معاودة فكرة شياطين الشجرة المهور كان من قبيل التمرد على نظام الحكم العربى آنئذ . اننا نرى فى معاودة هذه الفكرة تمردا حقيقيا وأصيلا على الحكم ، وعلى بنية المجتمع سائبا ، تلك البنية التى كانت تيدر كثيرا من امكانات الهوية الاسلامية ، ونجد من ممارسة العقل الاسلامى لوجوده الخاص . لكن التمرد ههنا لم يتخذ صورة اعلان التمرد أو العصيان ، بل اتخذ صورة معرفية أصيلة ، تكشف عن الجوهر المعرفى للفن ، وتتمثل فى الكشف عن التشابه العريب بين بنية المجتمع الجاهلى والمجتمع الجديد . فبرغم التقدم المذهل الذى جالبه المجتمع الجديد ، وبرغم التعقد الملحوظ فى بنيته ، الا أن البنية الأساسية له كانت تشبه البنية الأساسية للمجتمع القبلى . الأمة الاسلامية على ضخامتها وامتدادها كانت تحكم على ذات الأساس القبلى الفردى القديم . وكما كانت القبيلة تنقسم الى بطون وأفخاذ وأحياء ، وما الى ذلك ، غدت هذه الأمة الضخمة مدنا وفرى ، وطبقات من السادة والعبيد ، كما كانت القبيلة طبقات من السادة والعبيد . الأخطر من هذا أن الدفعة العقلية الرائعة التى نالها العقل العربى مع ظهور الاسلام لم تنل حظها الموفور من الاندفاع واقترحام المجهل ، برغم جميع ما انجزته من مكتشفات ومبهرات . ذلك أنها كانت دائما محدودة بحدود ذات البنية التى لم تنتفع كثيرا من المجتمع الاسلامى المثالى الذى أسسه الرسول فى المدينة المنورة . ونحن نستطيع أن ندعم وجهة النظر هذه بالكشف عن اللحظات التاريخية التى تم فيها معاودة القول بالجن الموحية . ومن الممكن لباحث مثل طه حسين مشغول بملاحظة مسألة الوضع أن يرى فى هذه المعاودة لونا من الوضع أو الزعم الكاذب ، لكننا ننظر الى هذه اللحظات التاريخية على أساس أن العقل العربى قد عاود التفكير طبقا للنهج الأسطورى لمعاودة ظهور الظروف الموضوعية التى أدت من قبل الى ذلك اللون من التفكير . والخطوة الأولى

فى تصور الأمر على نحو صحيح نبدأ بمذاكرة ما كانت الدولة الإسلامية
الأموية والعباسية تمور به من صراعات وثورات(*) . لا شك أن هذه
الصراعات التى دارت حول السلطة والحكم تكشف ما فى نفوس الناس من أن
نظام الحكم ، وبذبة المجتمع حينئذ ، ليسا على السحر المسالى المرجو . ولقد
امتدت هذه الصراعات فى النفوس الى أن سملت الصراع حول التفوق فى
العلم ورواية الأدب . ولدينا خبر يريد أن توجه اليه الإذهان الدالته
الواضحة على قيام هذا الصراع العلمى والأدبى ، ولوقوعه فى مرحلة مبكرة
من فتوة الدولة . يروى لنا صاحب الأغاني أن عبد الملك بن مروان فى
أحد مجالسه قد سمع الشعبي يروى أبياتا للناطقة قالها فى وصف غلام ،
ولم يكن ابن مروان قد اطلع على هذه الأبيات ، فاستبفى الشعبي ليحدثه
فى الشعر ويروى له من محفوظه السادر عبون الأدب وجواهره . لكن
الشعبي كان كلما يروى شيئاً يجد عبد الملك حافظاً له ، بل رحمه فزق
هذا ، يروى له رداً عليه أبياتاً أخرى أقوى . أى أن المجالسة قد تحولت
الى مناظرة غير صريحة . ويقول صاحب الأغاني ان هذه المجالسة قد
استمرت شهرين دون أن يبلغ الشعبي من عبد الملك مبالغ الاعتجاب
بمخفوظه ، ودون أن يروى له شيئاً ليس عند عبد الملك علم به ، أو علم
بما يفوقه ، الا أبيات الناطقة فى الغلام . شق هذا على الشعبي كثيراً ،
وحينئذ قال له عبد الملك : « يا شعبي ، انما أعلمت هذا لأنه بلغنى أن
أهل العراق يتطاولون على أهل الشام ، يقولون : ان كانوا غلبونا على
الدولة فلم يغلبونا على العلم والرواية ، وأهل الشام أعلم بعلم أهل العراق
من أهل العراق ٠٠٠ » (٢٦٢) ودلالة عبارة ابن مروان على الصراع العلمى
والأدبى بين العراقيين والشاميين جلية . فوق هذا فان العبارة ترد هذا
الصراع الى صراع أسبق على الدولة والسلطة . أضف الى هذا أن الخبر
كله صريح فى اظهار ان الحكم حينئذ لم يتركوا الوجدان الشعبى الغاضب
يهيناً بفوز فى مجال العلم يعادل به الغلبة التى منى بها فى الصراع العلمى
الدولة ، بل نافسوه فى مقام العلم ، وأرادوا أن يتموا لأنفسهم الغلبة فى
كل شيء . فاذا أغلق على الناس باب العلم فان الباب المفتوح حينئذ هو

(*) لن نزلق الى اعمال المنهج التحليلى والتحول الى المنهج التاريخى ، فليس هدفنا
هنا سوف نسوق من أخبار أن تؤكد رؤية تاريخية محددة الوقائع ، بل هدفنا أن نؤكد
امكانية اثبات صحة المبدأ التحليلى الذى نراه ، والذى يرى أن الظاهرة التى ندرسها تعود
الى لون خاص من رؤية العالم ، أو من صياغة علاقة الانسان بالعالم فى ظرف حضارى
ملى بالصراعات . ونحن بهذا نفتتح الباب أمام المناهج التاريخية لدراسة الاضطرابات التاريخية
الهامة التى عاود فيها القول بالقوى الغيبية الطهور على نحو جاهل خالص ، وما سوف
نقدمه فى هذا الصدد من رأى ليس الا نموذجاً يؤكد امكانية نجاح البحث التاريخى فى
الكشف عن أمثال هذه اللحظات الحاسمة فى تولد الوعى الجديد .

(٢٦٢) الأغاني - ٢٣/١١

باب الخرافة ، أو لنقل باب التفكير الأسطوري . يضاعف من دافع ولوج هذا الباب الاخفاى الذى آلت اليه النورات المتعاقبة . الشعبى نفسه خرج مع ابن الأشعث ثائرا على الأمويين ، وعلى عسف الحجاج خاصة ، وآل الأمور بالموره كلها الى الاخفاى (٢٦٣) .

وهناك مصدر هام لا يكف المدارس عن النظر فيه كلما عنوا بموضوع شياطين الشعراء . ذلك هو كتاب أبى زيد القرشى « جمهرة أشعار العرب » . ومع اهتمامهم به فان الروايات التى فيه لم تدرس على نحو جيد . وهناك طائفة من الروايات فى هذا الكتاب تدور كلها حول شخص واحد ، لم يلتفت أحد الى طابع الوحدة المتسمة به . اختلفت الروايات فى ذكر صفة هذا الشخص ، فأحيانا تكتب المروزي ، وأحيانا تكتب الزرودى . فإذا كانت الاولى فهى نسبة الى مرو المعروفة فى فارس غير بعيد من العراق . وإذا كانت الثانية فهى نسبة الى زرود التى يقول محقق الجمهرة انه موضع كثير المال لا يزال معروفا بهذا الاسم فى طريق حاج العراق المائل بحائل قبلها (٢٦٤) . ولم نجد فى معجم البلدان سوى زرد : بفتح الأول وسكون الثانى ، ودال مهملة ، ومعناه بالفارسية الأصفر : وهى من قرى أسفوايين من أعمال نيسابور ، ينسب اليها أحمد بن محمد الزردى اللغوى الأديب (٢٦٥) . ونضم الى هذا كله موضعا رابعا وهو جبل سواج الذى قدمنا الفول . نقلا عن ياقوت ، بأنه موضع عن طريق الحاج من البصرة بين فلجة والزجيج . ألا يحق لنا ، خلوصا من هذا كله ، أن نقول ان منطقة أعرابية خصبة ، جنوب العراق ، قريبة من فارس ، على طريق الحاج ، قد كان لها السبق فى اخراج كثير من روايات الشياطين الموحية الى الشعراء الى الوجود ؟

إننا إذا تابعنا أخبار الجمهرة نجد خبرا يروى عن ابن المروزي ، أو لعله الزرودى ، أو أيا كان ، عن أبيه أنه قد خرج وراء يعمر فلقى شيئا فلما حادته عرفنا من الحديث أنه هبيد شيطان عبيد وطائفة من أسماء الشياطين وأصحابهم من الشعراء (٢٦٦) . وفى خبر ثان نجد مظهر الأعرابي قد أثر فيه الخبر الأول فلنج به وأحب اذ علم أن لشعراء العرب شياطين تنطق به على أسمائها أن يعرف ذلك ، فكان يخرج فى الفياقى لبلا ونهارا ، فكلما لقى راكبا ذاكره شيئا مما هو فيه . فلا يزال الرجل يخبره بما

(٢٦٣) ابن خلكان : وفيات الأعيان - بيروت - دار الثقافة - ١٤/٣ .

(٢٦٤) جمهرة أشعار العرب - ٤٩/١ - بالهامش .

(٢٦٥) معجم البلدان - ١٣٦/٣ .

(٢٦٦) الجمهرة - ٤٧/١ - ٤٩ .

يستدل به على ما سمع حتى جمع من ذلك علما « حسنا » (٢٦٧) . ومن المدهش أن يكون مطعون هذا ابن أعرابي ثم لا يكون عالما بفكرة الشياطين الموحية ، رغم ما نجد الجاحظ لا يفتأ يردده من أن القول بالاتصال بالجن إنما هو شائع في الأعراب والعامّة (٢٦٨) ، على أساس أن هذا القول راجع الى العجز عن تفسير الوفائع وشعور النفس بالوحشة والخوف خاصة حين التفرد في الفلوات ، أو حين المغالاة في اعمال الفكر في مجاهل الحياة . ومن الممكن أن يدفعنا هذا الى الشك في هذه الاخبار ، والحكم بوضعها ، كما انتهى الجاحظ الى الحكم بأن كثيرا من أدلة الفائلين بالاتصال بالجن موضوعة (٢٦٩) ، لكننا لا نرى هذا لأن الخبر نفسه يدل على أن كثيرا من السفار الذين كان يراجعهم مطعون كان لديهم أخبار عن التسيطين الموحية . ان جهل مطعون بفكرة السساطين الموحية إنما هو دليل على انقطاع القول بها بعد الاسلام مدة من الزمان ، ثم معاودتها للظهور بعد نوافر الأسس والظروف الاجتماعية لها . والجبر السابق يدل بوضوح على شيوع القول بهذه الفكرة خاصة في الموضع الذي حددناه . يعقب ذلك الخبر خبر ثالث عن الزرودي ، الذي هو مدار الأمر ، وقد كبر وشاخ وضعف ولزم بيته فبأتمه ليلا رجل من « أهل السام » يخبره خبرا يؤكد صحة القول بالجن الموحية . وقد يقال ان أهل الشام قد شاركوا - ها هم - في هذه الروايات . لكن نص الجبر يصرح بأن هذا الرجل من أهل السام قد نزل ببست رجل قريب من الطريق ، لا يبعد فوق ثلاث ليال عن زرود ، وأن هذا الرجل الذي استضاف الشامي كان مسجل السكان بن جندل صاحب الاعنى من الجن (٢٧٠) وقد حسنت هذه الرواية للزرودي ما كان قد أخبره به أبوه في أول هذه السلسلة من الأخبار . يعقب هذا خبر رابع عن مطرف الكناشي عن ناس أن رجلا من أهل « زرود » حدثهم عن أبيه عن جده أنه خرج يطلب فحلا بليل فلقى رجلا يعرف من تمام الخبر أنه لا فظ بن لاحظ صاحب امرئ العيس (٢٧١) فهل يبغي لدينا شك أننا أمام سلسلة من الروايات مسرحها مكان بدوي محدد ، يشرف على الصحراء ، كما يشرف على الحضر ، يشرف على طريق الحجاج الى الحجاز حيث الأرومة العربية ، كما يشرف على الطريق الى فارس حيث الأرومة الأعجمية التي شاركت في

(٢٦٧) نفسه - ٤٩/١ .

(٢٦٨) راجع الحوان - ٢٠٢/٦ ومواضع أخرى منفردة .

(٢٦٩) الم.وا ٢٨/٦ ويعمد أن الجاحظ لم يوفق في تفسير الظاهره ، وأن أجزاءه المول بالجن الى مصور الذهن والشعور بالوحشة لا يخلف كثيرا عما سبق لنا مناقشته من تفسيرات للطاهرة ، أو لقل ان المحدثين لم يتقدموا على الجاحظ كثيرا .

(٢٧٠) الجمهرة - ٤٩/١ ، ٥٠ .

(٢٧١) الجمهرة - ٥٠/١ - ٥٢ .

المنافس لنيل السلطة أو الحظوة ؟ فى هذا المسرح الغامض تخلف فئة من الأساطير التى عاودت المسلك العقلى القديم . فى هذا المسرح الغامض ظهر النسابة بين بنية المجتمع الجاهلى القديم وبنية المجتمع الحضري الجديد . لم يكن الأمر حيننا الى الماضى الزاهر ، او العهد الذهبى القديم ، كما ظن بعض الباحثين (٢٧٢) . ان الاعجاب بالشعر الجاهلى لم يكن حيننا الى الماضى وانما هو يخفى ذات الشعور بأن بنية الحياة الجاهلية ما زالت قائمة ، وذات الشعور بالطلع على حاضر الدولة التى بحطت الدفعة الاسلامية العظيمة ، التى انطلق فيها الصحابة يمارسون وجودا أصيلا يقدمون فيه بلا تردد جميع امكانات وجودهم . لكن الدارسين فى اهمالهم لدراسة أثر التفكير الاسطوري المتمثل فى الفول بشاطين الشعراء على العقل العربى قد ضيعوا كثيرا من أسال هذه الدلالات الضمنية الهامة ، بل الخطيرة . انه طعن على الحاضر . انه كشف معرفى قائم على ملاحظة التشابه الغريب بين بنية المجتمعين : الجاهلى والاسلامى ، فى الاسس العامة . ولعلنا نستطيع أن نوضح فى القسم التالى الجهد الشديد الذى بذله العلماء فى مقاربة هذا النزوع الى استخدام ضرب من التفكير لا يقبله الاسلام بحال ، ولا يقبله العام على أى نحو من الأنحاء . يكفينا الآن أن نشير الى الجدال الشديد الذى واجه به الجاحظ هذا الضرب من التفكير ، طاعنا عليهم مسلكهم ، مؤكدا أسس الموقف العلمى الذى لا يفسر الظواهر بالغيبات ، مترسلا فى ذلك بموقف الاسلام نفسه الذى حفل بنصوص تؤكد أن الجن ممنوعون من القدرة على أى شىء مما كانوا يقدررون عليه منذ ظهور الرسول عليه الصلاة والسلام (٢٧٣) ، لكن الجاحظ للأسف لم يدرك أن ضخامة الفئة التى يجادها انما ترجع الى ظواهر خطيرة نسق بنية المجتمع الاسلامى حينئذ ، وأودت به آخر المطاف .

و - الآن نسأل ، كيف نقرأ الأخبار الواردة عن الالهام العربى القديم ؟ يتم ذلك فيما نرى عبر الخطوات الآتية :

١ - تحديد المصطلحات الواردة بالخبر بالرجوع الى قائمة المصطلحات التى عرضناها كوسيلة ارشاد . مع وجوب التمييز بين المصطلحات التى تسمى قوى غيبية محددة ، وتلك التى تسمى نوع الايحاء الذى يشير اليه النص . وهذا التحديد ضرورى للخطوة الثانية .

(٢٧٢) عبد الرازق حميدة - شياطين الشعراء - ص ١٥٣ .

(٢٧٣) الجواهر ٢٦٤/٦ - ٢٨١ وسوف نجد تمام المناقشة فى هذا الموضوع ، ونجد أنه صورة من الجدال العقلى الشديد الذى أثارته العودة الى ترديد فكرة الجن الموحية ، ومحاولة دعمها بنصوص دينية ، بعضها موضوع ، وبعضها مؤول بضرب من التأويل جعل الجاحظ يقول : لا يهلك الناس شىء كالتأويل .

٢ - تحديد المفهوم الفاعل الذى أوردته النص فى ثناياه ونحن الآن نميز بين ثلاثة مفاهيم : الالقاء ، التأييد ، الكشف . على أن يكون معرفة زمن النص مؤشرا يعيننا على التمييز بين مفهوم الالقاء فى ظهوره الأول فى الجاهلية ، والمفهوم نفسه فى ظهوره الثانى فى الدولة الأموية . وهذه الدقة فى تحديد المفهوم الفاعل ضرورة منهجية لتفسير النص .

٣ - الرجوع الى الأساس النظرى للتفكير الأسطورى كما عرضناه بغية اضماء الدلالات الحقيقية التى تكمن وراء الألفاظ على معنى النص ، فيتم بهذا وضعه فى سياقه الصحيح على المستوى التاريخى : اجتماعيا ، وعلى المستوى الفردى : نفسيا ، وعلى المستوى الفنى والجمالى الخالص المتعلق بمفهوم الفن فى فترة من الفترات يندرج النص فى سياقها .

٤ - تحديد الأثر الجمالى والنقدى للنص يحتاج الى التمييز بين نوعين من الآثار : يتعلق أولهما بعملية الابداع الفنى من حيث هو يحدد للفنان الطريقة التى سوف يلجأ إليها فى استلهاهم الفكرة وحل مشكلات الابداع . ويتعلق ثانيهما بعملية قراءة النصوص الأدبية والأعمال الفنية عموما - من حيث أنه يوجه الذهن الى قراءتها فى اطار من دلالات أسطورية محددة قد تكون ماثلة فى العمل الفنى وقد لا تكون .

ولايضاح هذه الخطوة المنهجية الأخيرة نسوق هذا الخبر . جاء رسول من عند بشر بن مروان الى جرير بكتاب على أن يعود بالرد شعرا . لكن جريرا أفحم ولم يجد الشعر . وبينما هو فى حالة من الضيق والحرج هتف به صاحبه من الجن من زاوية البيت : أزعمت أنك تقول الشعر !

دا هو الا أن غبت عنك ليلة حتى لم تحسن أن تقول شيئا فيلا مات : - يا بشر حق كوجهك المتبشير هلا قضيت لنا وأنت أمير فقال له جرير : حسبك ، كفيتك (٢٧٤) .

فى هذا الخبر نجد فكرة الجن الموحية ماثلة واضحة . وهى بالنسبة لعملية الابداع الفنى تدعو الشاعر ، علاجا لحالة الافحام التى لا يطيقها الشعراء ، أن يستلهم الجن . هذا الاستلهاهم لم يقل به جرير صراحة لكنه وصله من خلال الايصال فى شعوره بالضيق . هذا الايصال فى الشعور قد رد جرير - الميأ تماما لهذا الضرب من التفكير - الى الحالة القديمة التى يعاين فيها تلك الرموز الأصلية : الجن . وهى رموز لأنها قوى كامنة فى النفس بفعل ممارسة التفكير الأسطورى ذاته . وما أن يرتد جرير الى الحالة

القديمة حتى يرى الجنى • نحن نصدق جريرا حين يقول انه حادث الجنى
وأخذ عنه الشعر ، نصدقه برغم السخرية الواضحة فى كلام الجنى • نحن
نصدقه دون أن نصدق أن البيت حينئذ كان به جن • اننا نقدر فحسب
ذلك اللون من التفكير الذى يتأدى اليه بالاستغراق فى أزمته • لا يعنى
هذا أن كل استغراق يؤدي الى مطالعة الجن واستخدامه • لكن ظروفنا
حضارية وانسانية قد سبق الاشارة اليها يمكن لها أن ندفع بالانسان الى
هذا الضرب من التفكير •

وبالنسبة للمعصية نفسها ، مدحية بشر ، فانها بلا شك قد صيغت
من خلال عقل غارق فى الأسطورة • ومعرفة هذه الحقيقة لابد أن تدفعنا
الى أن نغامر بعراءة جديدة لنسعر جرير تقوم على استيضاح سمات
الاسطورية الكامنة فيه • وهذا ما نطالب به الباحثين •

وهذا خبر نان عن الفرزدق ، لقى فى أحد المجالس فى أنصاري ،
أنسده الفتى فصيدة لحسان بن ثابت من نبف وثلاثين بيتا • وتحدها
الفتى أن يضع ملها ، وأحله لهذا سنة كاملة • فخرج الفرزدق مغضبا
مفحما ، ثم أتى القوم فى يومه الثانى ، فقال عن الأنصارى : « ثابله
الله ، ما منيت بميله ، ولا سمعت بميل سعره ، فارضه وأبى منزل •
فأقبلت أصعد وأصوب فى كل فن من الشعر ، فكاننى مقحم لم أقل شعرا
قط ، حتى اذا نادى المنادى للفجر رحلت ناقتى ، وأخذت بزمامها ، حتى
أبيت ريانا ، وهو جميل بالمدينة ، ثم ناديت بأعلى صوتى : أهضاكم أهضاكم ،
يعنى سبطانه ، فجاش صدرى كما يجيش المرحل فعامت نافى ، وتوسدت
دراعهما ، فما قمت حتى قلت مائة بيت من الشعر وثلاثة عشر
بيتا ••• » (٢٧٥) •

هذا الخبر أكرم وسوحا فى الفول بالاستلهاهم • ان الشيطان لم يظهر
واضحا • لئلا استخدم جرير مصطلح « الهاتف » فى خبره • أما الفرزدق
فهو يسميهم مصطلح « الأخوة » الذى يرادف « الصحبة » • ومن الجلى أن
الخبرين يريدان أن يثبتا البراعة للشاعر لا للجنى • فجرير يأخذ عن الجنى
البيت الأول فحسب • والفرزدق لا يأخذ سوى جيبشان المشاعر • هذا الابراز
لارادة الشاعر من أثر المفهوم المنهجى للابداع الفنى الذى ساد حينئذ •
اننا أمام مفهوم الالتقاء فى ظهوره الثانى • ومن الجلى أن المفهوم هنا أقل
صراحة من ظهوره الأول ، وذلك لملاحقة دواعى التطور الحضارى • وليس
من شك فى أن الشاعرين يقللان من دور الجنى لحسابهما الخاص • انهما
يريدان أن يثبتا نفسيهما البراعة ، لكنهما ، آخر الأمر ، يلجآن الى القوى

الغيبية . اننا نصدق الفرزدق في كل ما رواه كما صدقنا جريرا .
لا نصدقه بمعيار الصحة التاريخية ، بل نصدقه بمعيار ثان . ان الفرزدق
وجرير كليهما يريدان أن يوضحا لنا تلك الازدواجة العقلية التي عاشها
العقل العربي أيامها . ان التفكير الأسطوري يجاور التفكير العلمي . وما
أن يفقد المرء شعوره أو رباطة جأشه ، فانه يتحول بسهولة الى الأسطورية .
وهذا قد يتم بغير طقوس خاصة كما حدث لجرير ، أو من خلال طقوس
كما حدث للفرزدق . والطقوس ههنا نذكر بما سوف نطالعه عند أصحاب
المنهج العلمي من نصائح للمبدعين حتى يجسدوا القدرة على قول
الشعر (٢٧٦) . ان التفكير الأسطوري عند الفرزدق يحاول أن يستوعب
نك الأفكار التي عمل العلماء النقطة على بثها في البيئات الأدبية المختلفة .
واذا كان التفكير الأسطوري مصراحا به على هذا النحو عند الشعاعين ،
فلماذا لا نعيده النظر في شعرهما بحيث نستجلي السمات الأسطورية فيه ؟
وسوف يكون من السذاجة أن نبحث عن هذه السمات متوقعين أن نجدها
في صورة أساطير واضحة في شعرهما . اننا نستطيع أن نجدها ماثلة
في صميم التهاجي الذي كان معروفا في شعرهما باسم النقائض . بل ان
الدور الفني الذي لعبه يسبه من بعض الوجوه الدور الفني الذي لعبه
الشعراء الصعاليك بجامع العقل الأسطوري المسيطر على الفريقين جميعا .
ومثل هذه الملاحظات الأولية جديرة ، بلا شك ، بكنبر من الدرس
والتمحيص ، وهو ما نوصي به الباحثين .

لنقارن الآن هذين الخبرين بهذه الأبيات للأعشى :

وما كنت ذا خوف ولكن حسبتني اذا مسدح يسدي لي القول افرق
شريكنا فيما بيننا من هداة صفيان انسى وجن هوفسق
يقول فلا اعيى بقول يقوله كفاني لا عى ولا هو أخرق (٢٧٧)

ها هو مفهوم اللقاء في ظهوره الأول . الشاعر خالص لصاحبه الجنى
مسدح . الجنى هو الذى يقول ويسدى القول الى الشاعر . لا توجد أية
محاولة لاثبات براعة الشاعر ومسئوليته عما يقول . انه مستسلم تماما
لصاحبه برغم أن الشاعر التي يجدها تجاهه هي الخوف أو الفرق . على
أن هذا الخوف ليس حائلا بينهما . انه ، على الأصح ، الطريق الذي ينتهي
الى أن يفضى به الى الجنى . نحن نعرف أن العالم الأسطوري للشعور هو
الذى ينشئ الجن ، ومشاعر الخوف والاستيحاش . كما أشار الجاحظ في
الحيوان - ذات دور هام في هذا الامر .

(٢٧٦) يمكن الرجوع مؤقتا الى صحيفة بشر بن المعتز في البيان والتبيين كمؤدج

على ما نريد من النصائح .

(٢٧٧) جمهرة أشعار العرب - ٦٣/١ .

وإذا كان الاعشى ينسب شعره الى الجن فاماذا لا نرى فى شعره كله هذه الاسطورية ؟ مقدمة القصيدة الجاهلية كانت ذات طابع أسطورى ملحوظ . كان الجن منسويين الى الخرائب والخلاء . لقد دمرت أرض عبقر ووبار فصارتا ملاعب للجن يذودون عنها المتطفلين . وحين نبدأ القصيدة بالطلل فهل يمكن أن يكون مجرد ذكرى للمحبوب بمعزل عن فكرة القوى النسيبة ؟ لقد كان الطلل مهيبا مخيفا موحشا ، وشعور الخوف أساس أول فى عالم الجن كما نوضح أبيات الأعشى . وإذا كان الشئ يولد نقيضه فاماذا لا يولد الشعور الانسانى الذى يعنوره الخوف والفرق والاعياء والعلى والخرق شعورا مناقضا مجتونا فيه ، أى مختفيا فيه ، لكنه برىء مما يعنور نقيضه . قوى ، عات ، موفق ؛ سديد ؛ حكيم ؛ مبدع ؟

وقد يبدو غريبا أننا نولى اهتماما بأخبار مفهوم الالتقاء فوق المفهومين الآخرين . لكن ذلك انما يرجع الى أن المفهومين الآخرين قد انحصرا فى دوائر ضيقة لا يعدوانها عاقبهما عن الانسار عاملان منافضان انفسا على الحد من مفهومي الالتقاء فى ظهوره الثانى الطاغى ، ورواج المفهوم المنهجي كذلك . ولدينا خبر يوضح لنا بجلاء هزيمة مفهوم التأييد أمام فكرة السباطين . وفحوى الخبر أن العجاج قد راجز أبا النجم فأنشد العجاج :

قد جبر الدين الاله فجير

ثم أنشد أبو النجم :

تذكر القلب وجهلا ما ذكر

حتى اذا بلغ الى قوله :

انى وكسل شاعر من البشر	شيطانه أنشى وشيطاني ذكر
فما رآنى شاعر الا انى	فعل نجوم الليل عاين القمر
عشى تهيم واصغرى ويهن	وجاورى الدل واعطى من عشر
وأمرى الأنشى عليك الذكر	فانما يشرب من ذل السؤر

وارضى باحلابه وطب قد حزر

فلما فرغ من انشاده حمل جملة على ناقة العجاج يريد بها ! فضحك الناس وانصرفوا وهم ينشدون قوله :

شيطانه أنشى وشيطاني ذكر (٢٧٨)

(٢٧٨) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - تج : أحمد محمد شاكر - القاهرة - دار المعارف - ٦٠٣/٢ ، ٦٠٤ .

فنحن ههنا أمام رجلين : أولهما العجاج يبدأ بذكر الاله الذى حفظ الدين معلنا بهذا أنه يعمل من خلال مفهوم التأييد ، مستلهما العون من الله . وثانيهما هو أبو النجم الذى يبدأ بشئون القلب وهو نبع الأسطورة . وما هو يعانها حين يقارن بين السباطين ويجعل لشیطانه الغلبة . قد يقال ان طابع الهجاء هو الذى دفع أبا النجم الى هذا الهذر . يساعد على هذا الرأى مصادفة الجمل والناقة النى أضحكت الناس وأنفذت فيهم فولة أبى النجم . لكننا حين نلاحظ الطابع الأسطورى المائل فى مبالغات الهجاء التى تصعد الى السجوم والقمر ، وتذكر اعطاء العشور ، وهى مفهوم جاهلى يسير الى المذلة ، وفكرة شرب السور التى تسير الى الذل على نحو جاهلى كذلك ، فأننا نستسعر من هذا كله نزعة واضحة نحو بث الأسطورية فى السع ، ومعاودة القول بمفهومها القديم . ان الناس لم يضحكوا للمصادفة التى وقعت فحسب ، لكنهم ضحكوا لأنهم يريدون أن يدعموا هذا البعث لمفهوم قديم ، وأن ينشروه فى العقول نشورا جديدا . كانت ضحكتهم كافية اذا كان الأمر محض مصادفة هازلة ، لكن ترديد قولة أبى النجم لا يفهم الا اذا وضعناه فى ضوء نزعة اجتماعية واضحة . ولقد هجا أبو النجم فى الأبيات بما لأن العجاج منها . واذا عرفنا أن أبا النجم كان ينزل سواد الكوفة ، واذا تذكرنا ذلك اللقاء بين العجاج وأبى هريرة ، وذلك التحذير الهام الذى وجهه أبو هريرة للعجاج ، يحذره من يوم يطغى فيه بقعان السام (أى أبناء الاماء الروميات الذين يؤمرون فى الشام) على العراق ، وينهى البهم أمر صدقتها ، ويدعوه الى مداراتهم حينئذ لأنهم الى زوال ؛ ولأن الأجر الحق عند الله (٢٧٩) واذا وضعنا هذا كله فى سياق المنافسة بين العراق والشام فى مجال العلم والأدب والسلطة جميعا ، فأننا نستطيع أن نرى هذا التراجز فى ضوء جديد يؤكد الاصرار على بعث المفهوم القديم بعد أن تهبأت الشروط الموضوعية لهذا البعث والاحياء .

لكن هذا الاصرار الذى عوق كثيرا من الأفكار ، لم يستطع أن يعوق الاندفاع الاسلامية نحو العلم ، ولم يستطع أن يشغلها عن السؤال عن التفسير العلمى للظواهر ، فظهر من العلماء النقاد طبقة متميزة فى المجتمع الاسلامى ، أعادت النظر فى ذات السؤال القديم ، الذى طالما شغل العقول ، والذى يؤول الى : من أين يمتدح المبدع ما يأتى من ابداع ؟ وبعبارة أخرى : ما الفهم السليم لظاهرة الابداع الفنى ؟

(٢٧٩) اطر نص اللقاء فى المصدر السابق - نفس الجزء - ص ٥٩١ - وقد أثرنا

ان نسر كلام أبى هريرة بلعنا لأنه فى حاجة الى بعض شرح .

القسم الثاني :

المفهوم المنهجي للإبداع الفني

- ١ -

مشكلة المنهج في النقد القديم

كان المفروض أن نفتح دراسة المفهوم المنهجي للإبداع الفني في النقد القديم بأن نعرفه ، لكننا لا نستطيع هذا قبل أن نصف المنهج القديم .
 ويزيد الأمر صعوبة غياب أى تعريف كاف للمنهج القديم . فالباحثون يدخلون على الموضوع ببساطة كأن فكرة المنهج واضحة بذاتها لا تحتاج إلى شرح . وأبسط تحليل لسباقات كلمة المنهج فى كتابات الباحثين يكشف عن طبيعة الازمة : فالكلمة ينراوح معناها بين تنظيم المؤلف العلمى ، والنحصر ببعض ضوابط الموضوعية ، وتنظيم المعارف فى قوانين ضابطة .
 أما إذا قلنا ان المنهج موقف معرفى منطقى مضبوط بضوابط الموضوعية ، فاننا نكون بعيدين ، بهذا الفهم الشامل ، عن الاستخدامات الشائعة للكلمة .

على أن السؤال عن طبيعة المنهج من حقه أن يأتى بعد الفراغ من سؤال اسبق . فهناك من الباحثين من يتساءل عن وجود علم للنقد عند العرب . ومن الجلى أن حسم هذا التساؤل هو الخطوة الأولى فى بحث المنهج . فان كان النقد علما فله منهج ، فان لم يكن فرغنا من قضية المنهج الى نقيها . وهكذا نبدأ بالسؤال : هل كان عند العرب ما يمكن أن نسميه « علم النقد » ؟ . لقد أثار الشيخ أمين الخولى السؤال الأخير ، وانتهى ، فى الاجابة عليه ، الى أن العرب لم يضعوا للنقد علما خاصا به ، واستدل على ذلك بأدلة عديدة نوجزها فيما يلى : -

- ١ - ان قوائم العلوم عند العرب قد خلت من علم خاص بالنقد (٢٨٠) .
- وهذه الملحوظة قد لاحظها المرحوم طه أحمد ابراهيم كذلك (٢٨١) .

(٢٨٠) أمين الخولى : النقد والحياة : دراسة بمجلة الأدب - القاهرة - ع ٣ - مايو ١٩٥٦ م - ص ٦ ، ٧ .
 (٢٨١) طه ابراهيم : تاريخ النقد الادبى عند العرب - دار الفكر العربى - بدون تاريخ - ص ١٣ .

٢ - قلة آثار العرب فى النقد حتى ان حاجى خليفة لم يذكر فى كشف
الظنون الا أربعة كتب تحت عنوان نقد الشعر (٢٨٢) .

٣ - أما كتب الموازنة أو الوساطة فهى « لا تتصدى لافق فسيح ، يؤصل
أصولا فى النقد » (٢٨٣) .

وينتهى آخر الأمر الى القول ان العرب مارست « العمل النقدي »
دون أن تضع « علما » للنقد . ولقد خالف الدكتور طه حسين نظرية الخولى
هذه ، وذهب الى اثبات علم النقد للعرب ، مع ايضاح أنهم أطلقوا على
هذا العلم اسم البيان أو البلاغة (٢٨٤) . وذهب المرحوم طه ابراهيم الى
ذات المذهب (٢٨٥) . وأهم أدلة هذه النظرية المضادة عبارة نقلها الانباني
فى حاشيته على رسالة الصبان عن السيوطى فى حاشيته على البياضوى ،
يقول فيها السيوطى : « وكان المتقدمون يسمون علم البلاغة وتوابعها بعلم
نقد الشعر ، ونقد الكلام ٠٠٠٠ » ، وقد بذل الشيخ الخولى جهدا كبيرا
ليخرج هذا النص (٢٨٦) .

وفى الامكان أن ننفع بالنظريتين معا ، وأن ندفعهما معا ، فى نفس
الوقت . من جهة أولى فان الرجوع الى قائمة العلوم العربية فيه خطأ علمي ،
فهى قائمة خادعة توحى بتمايز العلوم واستقلال كل منها عن سائرهما ،
بينما هى فى الواقع متداخلة تداخلا شديدا . فلقد كان نشاط العالم
القديم يتوزع علوما كثيرة ، كما كان حال ابن سينا ، وعبد القاهر ،
والجاحظ ، وسائر رموز التراث . وانما لم تضع العرب « علما » خاصا
بالنقد لانه موضوع « العلم » باطلاق اللفظ وتعميمه . فجميع العلوم تقبل
على الأدب : اللغة ، التفسير ، التاريخ ، الحيوان ، الخ ؛ حتى استعان
الطبيب بالشعر التعليمي ، فوضع - مثلا - ابن سينا أرجوزة فى الباه ضمن
أبحاثه الطبية (٢٨٧) . ومن جهة ثانية لا نستطيع أن نسوى - كما يشير
طه ابراهيم بحق (٢٨٨) - بين مصطلحي البيان والنقد ، فالنقد أرحب

(٢٨٢) الخولى : المقال السابق - ص ٨ .

(٢٨٣) نفس الموضع .

(٢٨٤) طه حسين : تحية من الأستاذ العميد للأمام - مجلة الأدب - ع ٤ - يونية

١٩٥٦ م - ص ٦ . وانظر رد الخولى عليه فى ع ٥ - يوليو ١٩٥٦ ص ٧ - ٩ .
والنقد ورده صورة رائعة من الحوار العلمى الملهب العام بالموهبة الباحث عن الحقيقة .

(٢٨٥) طه ابراهيم : تاريخ النقد - ص ١٣ .

(٢٨٦) الخولى : النقد والحياة - ع ٣ - ص ٨ - ١١ .

(٢٨٧) د. عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٣٤ . ويبدو أن الموقف

القديم يشبه الموقف المعاصر حيث أصبح كل مثقف بثقافة أو بعلم يمارس النقد ويدعى
المنهجية .

(٢٨٨) طه ابراهيم : تاريخ النقد - ص ١٣ .

مبادئ ، يتسع لموازنات ، ولبحث أسس فنية عامة ، ولتابعة تاريخ الفن ؛
وليس علم البيان كذلك . ومن جهة ثالثة فإن النظريتين تناقشان علمية
النقد القديم أو لا علميته في غياب التعريف الدقيق الواضح لكلمة « العلم » .
وإذا أخضعناهما لتحليل الخطاب فسوف نجد أن « العلم » فيهما عملية
تنظيم للمعلومات ، واستخلاص للقوانين المنظمة لها . ولعل هذا ما يرمي
إليه المرحوم الحولى بقوله : « أميات الأفكار النقدية الجامعة » (٢٨٩) ،
ولعله ما يريده طه حسين حين يقول عن العرب : « وهم قد بلغوا من تنظيم
النقد في أدبهم ما استطاعوا » (٢٩٠) . ومن العجلى أن العلم ليس
محض تنظيم لمعارف في أفكار جامعة ، لكنه كنسف لمعرفة جديدة تعيد
تنظيم الحقل المعرفي كله . ومن جهة أخيرة فإن النظريتين تقران بأن العرب
مارسوا العمل النقدي فكيف يمكن أن تصدر أعمال نقدية عن غير أسس
ضمنية نفوز عليها ؟ يدحض هذا الظن تماما محاولة رائدة قام بها الدكتور
محمود الربعى . ففي مقدمته التحليلية لنصوص من النقد العربى القديم
حاول إعادة عرض النقد القديم من وجهة نظر المنهج الشكلى فى النقد
الحديث The Formal Approach ، فكشف عن سمات هذا
المنهج فى التراث النقدى . ابن طباطبا ، مثلاً ، فى هذا العرض
الجديد يرى الشعر على أنه « رد فعل حسى » (٢٩١) والفاضى الجرجاني
يلحق فى القول بعالم الفنون التشكيلية ، (٢٩٢) والمنهج الشكلى يتحرك
فى منطقة جد قريبة من منطقة الفاضى الجرجاني (٢٩٣) . ومع أن هذه
المحاولة تقع فى عيب الاسقاط ، اذ تستقط الحديث على القديم ، فنفيدنا
فائدة عظيمة اذا كان الهدف أن نتذوق الخمر القديم فى كأس جديدة ، أو
أن نحب التراث أو نألفه ، لكنها لا نعين على معرفته ، وتظل - برغم هذا
- حاسمة فى البرهنة على امكانية استخلاص ما يسمى بالأفكار النقدية
الجامعة بالمعنى الحديث من النقد القديم .

وفى غياب منهج تحليل الخطاب ، وفى ظل التعامل مع العلم بوصفه
نظاماً لمعارف لا كسفا معرفياً ، لا نحقق المعرفة الصحيحة بالنقد القديم .
وما يصيب مفهوم « العلم » من اساءة يصيب مفهوم « المنهج » بالمنزل . ومنذ
أدلى الدكتور محمد مندور مصطلح النقد المنهجى على قطاع محدود من
النقد القديم ، وقد أصبحت قضية المنهج القديم حية مؤرقة ، دون أن

(٢٨٩) الحولى - ٣٤ - ص ٨ .

(٢٩٠) طه حسين - ٤٤ - ص ٨ .

(٢٩١) د . محمود الربعى . نصوص من النقد العربى القديم - المقدمة التحليلية -

القاهرة - الشباب - ١٩٨٤ م - ص ٣١ .

(٢٩٢) نفسه - ص ٤١ .

(٢٩٣) نفسه - ص ٤٥ .

تحظى بعلاج نافع . وكثيرا ما تناول الباحثون « المنهج » وفي أذهانهم « المنهج التأليف » وخصائصه المعروفة في الكتابة العلمية ، دون أن يتناولوه بوصفه أداة كشف لمعرفة . ودراسة الدكتور على عسري رايد في البلاغة العربية وقعت في هذا الضرب من الفهم . فلقد ميز بين أربعة مناهج : الشجعي ، والانطباعي ، والسحابلي الفني ، والتقني الانطباعي (٢٩٤) . ثم يصرح هو نفسه بأنها ليست الا « مناهج تأليف » (٢٩٥) لا مناهج بحث بالمعنى العلمي . وإذا حللنا الخطاب العلمي لدى دارسي النقد القديم فإننا نجد نماذج كثيرة على هذا الضرب من الفهم (٢٩٦) . وفي السياقات التي يرفع فيها الفهم درجة أعلى فإنه يرتبط بفكرة تنظيم المعرفة ، وهذا ما جعله أحد الباحثين غاية المنهج (٢٩٧) . لكن فكرة تنظيم المعرفة لا تبتعد عن فكرة التأليف الا مسافة بسيطة .

ويبدو أن الباحثين لم يسعفهم أو تسبغ احتياجاتهم فكروا التنظيم والتأليف فمضوا يسقطون على القديم أفكارا حديثة عن المناهج النقدية . نموذج هذه المحاولة تقسيم المرحوم سيد قطب لمناهج النقد في كتابه « النقد الأدبي : أصوله ومناهجه » ، الى أربعة : المنهج الفني ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج المتكامل أو التكاملي (٢٩٨) . وكلها بغير شك أفكار حديثة عن المنهج تسقط اسقاطا على القدماء ، نفتته تنفيذها واضحا . كما أنها تقع في عيب التداخل بين الأقسام ، فالمنهج التاريخي يظهر في المنهج الفني ، والمنهج الفني يظهر في المنهج التاريخي (٢٩٩) . وتتابع بعض الدراسات سيد قطب دون تمحيص لتقسيماته (٣٠٠) . ولعل أهم محاولة في هذا الشأن محاولة الدكتور

(٢٩٤) د . على عسري زابد . البلاغة العربية تاريخها - مصادرهما - مناهجها - القاهرة - مكتبة الشاب - ١٩٨٢ م - ص ١٥٧ - ونعتقد أن كلمة مصادر رائدة في العنوان لا ضرورة لها .

(٢٩٥) المصدر السابق - ص ١٥٨ .

(٢٩٦) انظر نماذج على هذه الظاهرة : د . محمود الحسيني المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م ص ٨١ ، د . محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي والبلاغة . ص ١٤٩ ، ص ٢٣٥ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي عند حازم القرطاجني - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٨٠ م - ص ٧٤ .

(٢٩٧) د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي عند حازم - ص ٧٥ .

(٢٩٨) سيد قطب : النقد الأدبي : أصوله ومناهجه - دار الشروق - ط ٥ - ١٩٨٣ م -

ص ١١٦ .

(٢٩٩) نفسه ص ١٥٣ .

(٣٠٠) د . هند حسن طه : النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م -

ص ٢٧٠ والفصل الأول من الباب الثالث كله .

محمد مندور الذى شق لنا بطن القضية • وهو يعرف النقد المنهجي تعريفاً
أثر على الباحثين من بعد (٣٠١) • فقال :

« الذى نقصده بعبارة النقد المنهجي هو ذلك
النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو
تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو
شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط
عنصرها ويبصر بمواضع الجمل والقبح فيها •

« ولقد اتخذنا مركزاً لهذا البحث المساقدين
الكبيرين أبا القاسم الحسن بن بشر بن يحيى
الآمدي صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » ،
والقاضي أبا الحسن علي بن عبد العزيز بن الحسن
ابن علي السمواعيلي الجرجاني صاحب كتاب
« الوساطة بين المتنبى وخصومه » (٣٠٢) •

ومن أهم الأفكار التى أشاعتها دراسة مندور تمييزه الواضح بين
النظري والتطبيقي فى النقد ، وربطه المنهج النقدي بما أسماه فى هذا
النص « أسس نظرية أو تطبيقية عامة » • فى هذا السياق يتخذ المنهج
معنى تطبيق الأسس ، وهو معنى لیس بعيداً بحال عن فكرة تنظيم المعارف
التي سلفت • وقريب من هذا المعنى النفات مندور فى أحد مواضع كتابه
الى « منهج التأليف » الذى كان الناقد القديم يتبعه ، وهو ينفي عن ابن
قتيبة ، وعن مؤرخي الأدب القدماء ، صدورهم عن منهج فى التأليف (٣٠٣) •
وفى النص الذى نقرأه الآن خلط بين مفهوم المنهج ، وموضوعاته ،
وعملياته ، فدراسة المدارس والشعراء والخصومات موضوعات للمنهج ،
أما الموازنة فعلية من عملياته • ولقد قاد الخلط بين الوظائف والعمليات
والمنهج الى تضيق مفهوم النقد المنهجي فلا يكاد ينطبق الا على آمدي
والقاضي الجرجاني • وهناك وجه آخر لهذا الخلط والتضييق يفصح عن
وقوع محاولة مندور الرائدة فى عيب الاسقاط • ذلك أنه بتصور المنهج
فى ضوء اعجابه بمنهج المدرسة التأثرية الفرنسية التي يمثلها لانسون خير
تمثيل دون غيره من المناهج ، ثم يسقط هذا المنهج المختار على النصوص

(٣٠١) قارن نص مندور بكلام د. قاسم مومني : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى -
الماهرة - دار الثقافة - ١٩٨٢ م - ص ٣١ •

(٣٠٢) د. محمد مندور • النقد المنهجي عند العرب - القاهرة - دار نهضة مصر -
بلا تاريخ - ص ٥ •

(٣٠٣) النقد المنهجي - ص ٢٦ ، ٢٧ •

القديمة • ومن مظاهر هذا الاسقاط الحاحه على فكرة التعليل المفصل للذوق (٣٠٤) • وتعريفه للنقد بأنه « فن دراسة الأساليب » (٣٠٥) وفي اطار هذه التصورات يظل المنهج نوعا من تنظيم المعرفة ، أو بحقبق قدر عال من الدقة والموضوعية ، ولا يبلغ مفهوم المنهج أفاقه الصحيح حيث يكون كسفا للمعرفة . وضبطا لظاهرة ، وجمعا بين الفلسفى والاجرائى ، مع بقاء التنظيم ، والدقة ، والموضوعية ، مظاهر له فحسب •

ومن الطريف أن الدكتور عبد القادر القط قد عالج موضوع المنهجية فحائف الدكتور مندور فى مجمل نتائجها ، فلا يرى فى القاضى الجرجاني ، أو فى الآمدى ، ناقداً منهجياً (٣٠٦) ، ويعيب على دارسى منهجية النقد القديم أنهم قد أميلوا « على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة فى الربط بين ثقافتهم وراثنا القديم » (٣٠٧) ، فالناقد القديم لا يعرف التخصص (٣٠٨) . ونفده نظرات جزئية لا تعرف النظرة الكلية الشاملة (٣٠٦) • روجه الطرفه أن بحامل مفهوم المنهج فى دراسة الدكتور القط تكشف عن التزامه بنفس التصور للمنهج الذى استمدته المرحوم مندور من التأثر به بما فيه من ربط للمنهج بفكرة التعليل المفصل للذوق ، أو بفكرة تمييز الأساليب • ومع انحاد مفهوم المنهج بينهما الا أن التطبيق يأتى ونسائج معاكسة • هذا العاكس برهان قاطع على أن الخطوة الأولى لدراسة المنهج القديم يجب أن تكون إعادة بناء تصورنا العلمى لفكرة « المنهج » فى حد ذاتها •

على أن هناك صعوبات بعرض طريق كل محاولة تسعى الى تحديد مفهوم المنهج العلمى فى النقد • والصعوبة الكبرى فى هذا الصدد تتمثل فى أن القدماء لم يستخدموا المصطلح : « المنهج » ، قاصدين به دلالة المعادلة ، بل استخدموه - عادة - بدلالته اللغوية العامة • ولعل أوضح ساعد على ما نقول ، هو ما وضع لبوحنا بن البطريق ، المترجم العربى القديم ، حين عرضت له ، وهو يترجم أرسطو ، لفظة Methodos ، التى خرجت منها فى اللغات الأوروبية المعاصرة الألفاظ التى نشر الى ما نشر

(٣٠٤) نفسه - ص ١٩ ، ١٧ •

(٣٠٥) نفسه - ص ٧٣ ، ٤٨ •

(٣٠٦) د. عبد القادر القط : النقد العربى القديم والمنهجية - مجلة فصول - القاهرة -

المجلد الأول - ع ٣ - ابريل ١٩٨١ م - ص ١٧ ، ١٥ •

(٣٠٧) نفسه - ص ١٣ • والدكتور القط معنى ماأما أن اسعير الراس من عبارة

وفد أصاب كبد الحقيقة •

(٣٠٨) نفس الموضع •

(٣٠٩) نفسه ص ١٤ •

اليه بلفظ « المنهج » ، فلم يستطع ابن البطريق أن يجد لفظا عربيا مناسبا لترجمة اللفظ الأعجمي ، فاستخدم لفظ الحيلة (٣١٠) . ولعل هذا يرجع من بعض النواحي الى ضعف سيطرة يوحنا على اللغة العربية ، وقلة محصوله منها ، فقد كان بإمكانه أن يستخدم ألفاظا أخرى أكثر توفيقا ، ولفظ « المنهج » أو « النهج » عربى أصيل ، كان العرب يستخدمونه ، ولا يوجد حرج يمنع المترجم من اللجوء اليه ، ولو فعل لأكسبه دلالة اصطلاحية كانت تغنى البحث فى مقامه هذا عن كثير من الاستنباط والتأويل . لكن هذا الموقف من ابن البطريق يظل مع هذا دالا على غياب الدلالة العلمية لمصطلح المنهج عن البحث العلمى العربى ، فى هذه الفترة المبكرة . ذلك أن أرسطو قد تعاقب عليه الشراح من العرب ، وقد ألم به كثير من الناس ، بالمطالعة والمدارس ، أو بالسماع والشهرة ، وقد نظر فيه نصراؤه وأعداؤه على السواء ، مع اختلاف فى أغراضهم ، ومع هذا لم يجد ، طوال الحركة العلمية ، من يستبدل بمصطلح الحيلة مصطلح المنهج ، أو يخرج من المبادئ الأرسطية بآثاره مشكلة المصطلح العلمى . وإذا استعرضنا بعض سباقات اللفظ فى الكتابات العربية ، فسوف نجد فى ذلك شاهدا جديدا على ذات الظاهرة :

أ - يقول الفاضى الجرجانى : -

« ان من العلماء من يقيم بالنقص كل محدث ، ولا يرى الشمس الا القسديم الجاهلى ، وما سلك به ذلك المنهج ، واجرى على تلك الطريقة . . . » (٣١١) .

فالمصطلح هنا يستخدم بمعناه العام مرادفا لكلمة الطريقة (*) ، وهما هنا يتساويان مع كلمة الراى ، أو المذهب ، أو الاتجاه ، أو التيار ، وكلها بعلة عن الدلالة العامة المرادة من كلمة منهج .

ب - يقول صاحب ديوان المعانى : -

« لأن الخروج من ضرب الى ضرب أنفى لللال ،
واعدى على الكلال من لزوم نهج لا يتهداه
والاقتصار على أمر لا يتوخى سواه . . » (٣١٢) .

(٣١٠) د. مصطفى النشار : نظرية العلم الأرسطية : دراسة فى منطق المعرفة العلمية عند أرسطو - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٦ - هامش ص ٢١٠ .
(٣١١) الجرجانى . الوساطة - تج : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد المحاوى - القاهرة - دار احياء الكتب العربية - ط ٢ - ١٩٥١ م - ص ٤٨ .
(*) ما رالت بعض الدول العربية الى الآن تستخدم كلمة نهج بمعنى شارع ، أو طريق يمشى فيه الناس .
(٣١٢) العسكرى : ديوان المعانى - القاهرة - القدسى - ١٤/١ .

كلمة « نهج » في سياق أبي هلال مستخدمة بمعناها اللغوي ، وهو الطريق (٣١٣) ، وهذا ما جعلها مقابلا للاستطراد من حيث ان الطريق محدد سلفا ، أما الاستطراد ففيه قدر من الحرية . ولا يخطر للعسكري فكرة أن الاستطراد يمكن أن يكون منهجا في التأليف أو الكتابة مع أن كلمة النهج في سياقه تشير الى عملية التأليف اشارة ظاهرة .

ج - أما حازم القرطاجني فهو يستخدم كلمة منهج استخدامين مختلفين . في الاول تكون الكلمة بديلا عن كلمة باب في تقسيم الكتب ، فكنا به « منهاج البغاء وسراج الأدباء » مقسم الى منهاج ، مقسمة الى معالم أو معارف ، مقسمة بدورها الى اضاءات وتناوير ، يعقب عليها بمآم تضم فوائن كل منهج . ومن الواضح أن الكلمة ههنا مرتبطة بفكرة التأليف ، وهو أمر يوحى بأن المحدثين - في بعض الأحيان - لم يتجاوزوا أسلافهم في مفاهيمهم الأساسية .

أما الاستخدام الثاني لكلمة نهج فتمودجه هذا النص :

« ومن الشعراء من يمشى على نهج غيره في الذرع
والنقى في ذلك أن سماه حتى لا يكون بين شعوره
وشعر غيره من هذا حدوه في ذلك كبير ميزة ،
ومهم من اختص بمنزعه يتميز به شعره من شعر
سواه نعتو منزعه مهيار ومنزعه ابن خفاجة » (٣١٤) .

وارتباط كلمة النهج بمعنى الطريق واضح ههنا في ارتباطها بالفعل يمشى . والمراد هنا هو ما يسمى بمنهج الابداع (٣١٥) ، وهو ما يظن في كلمة « منهاج » في عنوان كتاب حازم ، وهو معنى مختلف عن معنى المنهج في البحث العلمي . ومن الواضح أن كلمة النهج في نص حازم تعني الطريق المحدد سلفا للمبدع كى يتبعه في مقابل المنزعه الخاص الذى قد يتميز به المبدع . وسوف نرجع الى معنى النهج هذا فى موضع قادم تشير فيه الى مفهوم « الأسلوب » فى الخطاب القديم .

واذا تحولنا عن تحليل السياقات المتنوعة التى وردت فيها كلمة المنهج ، فان أفضل ما نفعل أن نبحث عن « فرض عامل » يفسر طبيعة

(٣١٣) انظر الزمخشري : أساس البلاغة - تج . ١ . عبد الرحيم محمود - بيروت - دار المعرفة - ١٩٨٢ م - مادة نهج - ص ٤٧٤ .
(٣١٤) حازم القرطاجني : منهاج البغاء وسراج الأدباء - تج : محمد الحبيب بن الخوخة - تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م - ص ٣٦٦ .
(٣١٥) هذا هو المعنى الذى استخدمه الدكتور صلاح فضل فى كتابه : « منهج الواقية فى الابداع الأدبى » .

المنهج القديم ، نلتزمه في العلوم الحديثة المختصة بمشكلة المنهج ، وهي ثلاثة علوم :

(أ) المنطق ومناهج البحث : Logic and Methodology

(ب) نظرية المعرفة : Epistemology, Theory of knowledge

(ج) فلسفة العلم : Philosophy of Science

ويضع العلم الأول أمامنا ثلاث صور من المنطق : الصوري ، التجريبي ، الرمزي . وأسهل شيء على الفائلين بتأثر العرب بأرسطو أن يفترضوا صورية المنهج العربي ، لكن هذا يضيق معنى المنهج في حدود المنطق ، ويهمل الأبعاد الأخرى التي يكشف عنها العلماء الآخرون . والمنطق الصوري نفسه ليس فحسب التعريف ، والحد ، والقيود ، والسور ، والقضية ، والقياس . . . الخ . المنطق الصوري يصدر عن تصور صوري للمعرفة . ومن جهة ثانية فإن احتمال رمزية المنهج غير قائم ؛ لأن المنطق الرمزي قد نشأ بجهود رسل ، وفريجة ، وفتحجنشتين ، (٣١٦) معتمدا على نظريات رياضية متقدمة ، مثل نظرية الاسقاط الهندسي التي اعتمد عليها فتحجنشتين - فيما يقول رسل (٣١٧) - ومنه نظرية الدوال التي يعتمد عليها الجميع . وهكذا فإن بجريبية المنطق العربي احتمال معقول .

أما عن فلسفة العلم فهي تتعامل مع المنهج بوصفه خطة أو استراتيجية استخدام الأدوات وتوظيفها بحسب الأدوات والمسلمات ، والأهداف ، والوثائق ، والأبنية (٣١٨) . أما الأدوات فاثنتان : الملاحظة والتجربة ، ومن هنا كان خطأ - في سياق فلسفة العلم - أن نعد التجربة منهجا وهي أداة فحسب . أما المسلمات فن ثلاث : الأولى الحتمية والنظام والاطراد والعلية ، والثانية الحقيقة ، والثالثة الموضوعية . أما الوظائف فأربع : الوصف ، التفسير ، التنبؤ ، الحكم . أما أبنية المنهج فخمسة : الوقائع ، المفاهيم ، المروض ، القوانين ، النظريات .

وإذا كان المنطقة يميزون بين نوعين من الاستدلال : الاستدلال الاستقرائي Inductive Reasoning ، والاستدلال الاستنباطي Deductive Reasoning فان فلسفة العلم يميزون بالمثل بين الاستقراء

(٣١٦) لودفيج فتحجنشتين : رسالة منطقية فلسفية - ت . د . عزمي اسلامي - الانجلو المصرية - ١٩٦٨ م - ص ٤ ، ٥ .
(٣١٧) السابق - ص ٣٤ .
(٣١٨) د . صلاح قصوره : فلسفة العلم - دار الثقافة - ١٩٨٦ - ص ٢٠٥ .

والاستنباط كأدوات منهجية على أساس أن الاستقراء يبدأ من المعطيات الملاحظة ، بينما يبدأ الاستنباط من القانون العام ليطبق على حالة خاصة (٣١٩) . ومن هنا أشار أصحاب الفلسفة التجريبية في العلم إلى أن المنهج التجريبي « تفكير استدلالى دقيق قائم على فكرة (أو فرض) أثارتها الملاحظة وأثبتتها التجربة » (٣٢٠) تأكيداً على الطبيعة الاستدلالية للمنهج التي تكشف عن وجود جانب منطقي في كل منهج . وبالنسبة لفلسفة العلم فإن المنهج « مركب مؤلف مما نسميه بالاستقراء وبلاستنباط ، وهو لا يقتصر على الاكتشاف فحسب ، بل يفضي إلى الإبداع أيضاً » (٣٢١) هذا الفهم الذي يلج على فكرتي الكشف والإبداع يلمح إلى الطبيعة المنطقية للمنهج من جهة ، والطبيعة المعرفية له من جهة أخرى . وإذا راجعنا الأفكار التي قدمها فلاسفة العلم عن المنهج فسوف نجد أنها ليست إلا ضوابط مختلفة تساعد على إقصاء الذات بأهوائها ومبطلها وأحكامها المسبقة عن الموضوع ، وهذا ما يتيح لنا أن نطلق على هذه الأفكار اسم « ضوابط الموضوعية » .

أما نظريته المعرفة فإنها تعالج المنهج بوصفه توظيف المصدر المعرفي في الكشف والإبداع المعرفيين . هذا الفهم يدور حول فكرة المصدر . ومصادر المعرفة كثيرة . هناك العقل ، والتجربة ، والحدس ، والحس ، واللبام ، والوعي ، والصور الرمزية للغة . والغالب على الباحثين جمعها تحت بطاقتين : العقل والتجربة ، بعد أن يتخلصوا من الشكك الذين يشكون في إمكان المعرفة ، شكاً مذهبياً ، أو منهجياً ، أو يقولون بيقينيتها (الوجهاً) ، لا نسبيتها (٣٢٢) .

أما أصحاب العقل فيعتقدون أن المعرفة نحصل منه بواسطة المبادئ العقلية القائمة به ، وهي كائنية وضرورية ولبست جزئية أو ممكنة كما في التجربة (٣٢٣) . ويعتقد أصحاب التجربة أن المعرفة تنشأ عن التجربة ولا قيمة لها إلا بها (٣٢٤) . والمنهج في ضوء نظرية المعرفة ليس خالفاً من البعد المنطقي ، فني الامكان أن نقول مع بليشر **Bleicher**

- (٣١٩) نفرد : فن البحث العلمي - ت . زكريا فهمي - بيروت - ط ٤ - ١٩٨٣ م - ص ١٤٠ .
(٣٢٠) كلودبرنار : مدخل إلى دراسة الطب التحريسي - ت . د . يوسف مراد وآخرون - القاهرة - ١٩٤٤ م - ص ١١ .
(٣٢١) المصدر السابق والصفحة .
(٣٢٢) د . قنصوه : فلسفة العلم - ص ١٤٣ .
(٣٢٣) د . عبد الرحمن مدوي : مدخل جديد إلى الفلسفة - الكويت - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ١٦١ .
(٣٢٤) السابق - ص ١٦٥ .

ان المذهب التجريبي مصمم على صياغة عالمه فى فضايا شرطية ، أما المذهب العقلى ، فهو اذ يعتقد فى الاستحالات والضرورات يصر على أن يصوغ عالمه فى فضايا حملية (٣٢٥) ان المنهج يستوعب المنطق وضوابط الموضوعية ونظرية المعرفة جميعا . ان المنهج موقف معرفى منطقى مصبوط بضوابط الموضوعية .

وطبقا لنظرية المعرفة فاننا امام احتمالين : أولهما أن يكون المنهج القديم عقليا ، والآخر أن يكون تجريبيا . وليس المراد بالعقلية هنا مناهج جدلية مثل منهج هيكل . كذلك ليس المراد بالتجريبية مدلولاتها فى العلم الماص . واحتمال عقلية المنهج القديم أصعب لأنه يؤدى الى الزعم بأن المنهج القديم يخضع للمنهج العقلى اليونانى الذى رموزه سقراط وأرسطو ، وفى هذا الاحتمال خروج عن مبدأ الاضافات الحضارية التى نكدها كل حضارة جديدة .

ولقد سجلت التجريبية العلمية Scientific Empiricism فى صور عديدة : الوضعية المحدثة Neopositivism ، والنقدية التجريبية Empiricism ، الوضعية المنطقية Logic Positivism ، والاجرائية Operationism ، والسلوكية Behavioriorism . وأسس النزعة العلمية Scientism تتمثل فى أن العلم يتعامل مع حقائق معطاة بمعزل عن الباحث ، وأن المنهج التحليل التجريبي هو الحالة الوحيدة الصحيحة للمعرفة ، وأن المنهج يعم النشاط المعرفى كله ، وأن نتائج المنهج هى الشكل الصحيح الوحيد للمعرفة (٣٢٦) .

هذه الصور كلها أفرزها البحث المنهجي بعد أن تخلص من النزعة العقلية القديمة . ان نهضة العلم قد اعتمدت على التجريبية وترك المفولات الميتافيزيقية (٣٢٧) ومع المنطق الرمزي تغطي البحث المنهجي حدود التجريبية التقليدية ، وهو ما انعكس على ما يسمى بالتحول اللغوى linguisticturn . وتعد مراجعة تشومسكى لسكسر النموذج الكلاسيكى لهذا التحول (٣٢٨) . والمنهج التأويلي Hermenutic الذى يفسر العلم بوصفه « حالة خاصة من النخب المتبادل بين الانسان

Bleicher, The Hermenutic Imagination, Routledge & Kegan (٣٢٥)
Paul, 1982, p. 17.

Bleicher, Loc. cit., p. 26-27. (٣٢٦)

(٣٢٧) د . بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة - ص ٨ ، د . قنصوه : فلسفة العلم - ص ٩٦ ، ١٩٥ .

Bleicher, Loc cit., p. 30. (٣٢٨)

والطبيعة خلال سياق تاريخي واجتماعي « (٣٢٩) صورة ثانية من هذا التحول . والمراد من هذا كله أن المناهج المعاصرة قد تخطت التجريبية والعقلية في الصورة القديمة لهما ، تخطتهما من طريق الاستيعاب والتجاوز الذي يؤسس كل قطيعة معرفية ناضجة . والغرض من الإشارة الى هذا التجاوز تأكيد أن المراد بفرض تجريبي المنهج ليس اسقاط تصور حديث للتجريبية على المنهج القديم ، ولكن المراد هو الكشف عن طبيعة المنهج القديم في السياق القديم ذاته .

ونستطيع الآن أن نقرر أن « المنهج » موفى معرفي منطقي اجرائي مضبوط بضوابط الموضوعية ، كما نستطيع أن نختبر صحة هذا الفرض المعقول : ان المنهج العربي هو الصورة الأولى للمنهج التجريبي في تاريخ العلم . ويمكن البرهنة على صحته بما يلي :

١ - يقرر الباحثون - العرب والأجانب - أن المنهج العربي في العلوم الطبيعية هو المنهج التجريبي (٣٣٠) ولهم في هذا مادة ملمبة وفيرة . والأهم من رأيهم ما أوردوه من مقتطفات ننطق بوعي العالم العربي القديم بالتجريبية . من ذلك قول عبد اللطيف البغدادي : « **الحسن أقوى دليلا من السمع** » (٣٣١) . وقول الرازي : « **لبس يكن في احكام صناعه القلب قراءة كتبها ، بل يحتاج مع ذلك الى مزاوله المرضي ، الا أن من قرأ الكتب ثم زاول علاج المرضي يستفيد من قبل التجربة كثيرا** » (٣٣٢) وقول البيروني : « **والى التجربة يلتجأ في مثل هذه الأشياء ، وعلى الامتحان يعول** » (٣٣٣) هذا الوعي التجريبي في العلم الطبيعي يجعلنا نتوقع وعيا تجريبيا مماثلا في العلم الانساني .

٢ - وفي مقام الطب النفسي يرى الباحثون في ممارسات الطب النفسي القديم مظاهر تجريبية من الأخذ بفكرة الأساس النفسجسمي Sycho-somatic (٣٣٤) . ومن العبارات الصريحة في هذا الوعي

Ibid, p. 14

(٣٢٩)

(٣٣٠) انظر : د. مصطفى الشار : نظرية العلم الأرسطية - ص ٢٢٠ - ٢٢٢ ، ومواضع أخر ، بول غليونجي : ابن النفيس - القاهرة - دار المصرية للننايف والرحمة - ص ٦٠ والكتاب كله شهادة على صحة هذا الفرض ، د. توفيق الطويل : العرب والعلم في عصر الاسلام الذهبي - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٨ م - ص ٣٠ .
(٣٣١) مقتبسة في غليونجي : ابن النفيس - ص ٦٨ .
(٣٣٢) مقتبسة في المصدر السابق .
(٣٣٣) مقتبسة في الطويل : العرب والعلم - ص ٣٤ .
(٣٣٤) انظر يوسف مراد والمذهب الكامل ص ١٧٠ ، د. عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٣٦ ، د. مصري عبد الحميد حنورة : رحلة الابداع - مجلة =

التجريبى عبارة الامام فخر الدين الرازى : « التجربة والقياس يشهدان بأن التصورات قد تكون مبادئ لحدوث الكيفيات فى الأبدان ٠٠ » (٣٣٥) .

٣ - وفى مقام الفلسفة وعلم الكلام عموما ، وأصول الفقه خصوصا ، يطرح الدكتور على سامى النشار نظرية تؤكد أن الأصوليين لم يكتفوا بنقد المنطق الأرسطى ، بل طرحوا منطجا تجريبيا تجلى واضحا فى مسألة الحد والتعريف ، ومسألة الاستدلال والقياس ، ومسألة العلة على نحو خاص . وهم عنده فى مسألة الحد اسميون ، حسيون ، تجريبيون يقولون بفكرة الخواص قبل جون استيوارت مل (٣٣٦) ، خاصة بدخول عناصر جالينبة على التعريف الإسلامى تتمثل فى التعريف بالرسم ، والتعريف بالتمثيل (٣٣٧) . وبالنسبة للقياس فهو عندهم ليس نقلة من الكلى الى الجزئى ، كما هو عند أرسطو ، بل نقلة من الجزئى الى الجزئى لجامع بينهما ، ويسمونه قياس الغائب على الشاهد ، ويقيمونه على قانونى العلية والادوارد فى وقوع الحوادث ، سابقين مل فيهما . أما العلة فلسفت عندهم علاقة ضرورية عقلية ولكنها ناقبة الحوادث على نحو من اقتران ما يعتقد فى العادة سببا وما يعتقد مسببا ، رجوعا الى المشاهدة والخبرة (٣٣٨) . ولقد نقد دافيد هيوم والتجريبيون المحدثون فكرة العلة على أساس من فكرة المادة كذلك (٣٣٦) . وخلصه نظرية النشار أن خصائص المنطق الإسلامى التجريبى ثلاثة : أولاها الأخذ بعناصر روائية والنزوع عن المينافيزيقا ، وثانيهما لغوية النطق ، وهو بهذا منطق اسمى ، والثالثة الحسبة وانكار الكليات وعدم الاعتراف الا بالجزئيات (٣٤٠) .

وإذا قلنا ان أصول الفقه لها حضور باكر منذ كتاب الأم للمشافعى ، وان المتكلمين قد استعملوا هذا الضرب من المنطق ، فأننا نستطيع أن نثبت منطقاً تجريبياً فى هذا الجانب من العلم الانسانى لنزداد اقتراباً من حقل النقد الأدبى .

= الكويت - ديسمبر - ١٩٨٠ م - ص ٢٤ . وقارن بحامد عبد القادر وآخرين . فى علم النفس - القاهرة - ١٩٣٢ - ط ١ - ١/٢٥٩ ، ٢٦٠ حيث يرون فى الممارسات القديمة المأما بمبادئ التحليل النفسى .

(٣٣٥) يوسف مراد والمذهب التكاملى - ص ١٧٠ .

(٣٣٦) النشار : نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام - القاهرة - دار المعارف - ط ٨ -

١٩٨١ م - ١/٣٩ .

(٣٣٧) النشار : مناهج البحث عند مفكرى الاسلام وتقدم المسلمين للمنطق الأرسططاليسى

- القاهرة - دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م - ص ٤٣ .

(٣٣٨) نشأة الفكر الفلسفى - ١/٤٠ - ٤١ ، وفارن بتعريف القياس والعلة فى :

عبد الوهاب خلاف : علم أصول الفقه - الكويت - دار القلم - ط ١٠ - ص ٥٢ ، ٦٣ .

(٣٣٩) وليم جيمس : بعض مشكلات الفلسفة - ص ١٦٤ - ١٧٥ .

(٣٤٠) مناهج البحث - ص ٢٤٢ - ٢٤٣ .

٤ - ولقد شاع بين الباحثين تلك النظرة التاريخية المقارنة التي نرى أن فضل العرب على الحضارة الحديثة يتمثل في انتقال الفكر التجريبي من العرب إلى رواد الحضارة الحديثة (٣٤١) .

٥ - ولقد عمم بعض الباحثين وصف التجريبي على العلم والحضارة عند العرب ، فذهب أحدهم إلى أن ابن خلدون قد اصطنع المنهج التجريبي (٣٤٢) ، وأشار ثان إلى أن في القرآن شواهد على الاهتمام بمنهج التجربة (٣٤٣) . ويرى البعض أن التجريبية والمنطق التجريبي هما جوهر الحضارة العربية وروحها (٣٤٤) . وكان اليونانيون أن تراث الشرق ضرب من التجربة empiria ، ورايهم هو المعرفة episteme (٣٤٥) . وكلها قراءات وقراءات ترجع بحريية المنهج العربي .

٦ - خاصة إذا لاحظنا ظاهرة الداخل بين العلوم العربية ومشاركة العالم الواحد في أكثر من عام ، وهي الظاهرة التي تروج أن العالم التجريبي الطبيعي من السهل أن ينقل معه نزعة التجريبية إذا انتقل من حقل العلم الطبيعي إلى حقل العلم الانساني . ومن النماذج على ذلك الادراك المعرفي من حقل إلى آخر داخل الدراسة الواحدة كتاب « الحيوان » لـ أرسطو الذي يجمع بين العلم الطبيعي وعلم الأدب ، وكتاب « الطب الروحاني » للرازي (٣٤٦) ، وهو يقوم على مزج التصور التجريبي ، والتصور الأخلاقي معا . ورسالة « كيمياء السعادة » (٣٤٧) للغزالي التي تقوم على محاولة شبيهة بمحاولة الرازي .

٧ - على أن الدليل الحاسم هو الكشف عن سمات المنهج التجريبي من خلال النقد القديم ذاته ، وهذا هو موضوع العرض التالي .

-
- (٣٤١) انظر نماذج على هذه النظرة المارئة في : النشار . مناهج البحث - ص ١٢٨ ، ٢٤٣ ، د . ابراهيم بيومي مذكور . في الفلسفة الاسلامية : منهج ونطاق - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٣ م - ص ٢٢ ، ٢٤ . د . عبد اللطيف محمد العماد . الفكر المنطقي - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٧٨ م - ص ٧٦ وما بعدها ، د . منصور . فلسفة العلم - ص ١١٩ ، ١٢٠ ، وله . الموضوعية في العلوم الانسانية : عرض نقدي لمناهج البحث - القاهرة - دار الثقافة - ١٩٨٠ م - ص ٢٤ - ٢٦ .
- (٣٤٢) الطويل : العرب والعلم - ص ٥٨ ، ٥٩ .
- (٣٤٣) د . مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي - دار الأداس - ١٩٨١ م - ط ٢ - ص ١٩٧ .
- (٣٤٤) د . منصور : فلسفة العلم - ص ١٢٢ ، د . عبد : التفكير المنطقي - ص ٧٤ .
- (٣٤٥) د . منصور : فلسفة العلم - ص ١٠٦ .
- (٣٤٦) أبو بكر الرازي . الطب الروحاني - تج : بول كراوس - مصر - ١٩٣٩ م .
- (٣٤٧) الغزالي . كيمياء السعادة - رسالة منشورة مع المغز من الضلال - تج : =

- ٢ -

المنهج التجريبي في النقد القديم

استخدم النقاد القديمي لفظ العلم في كتاباتهم (٣٤٨) ووصفوا هذه الكنايات الأدبية بلفظ العلم ، وكان البخري يكثر من استخدام تعبير « علم السحر » يصف به علي بن الجهم ، وتعلب وأضربهما (٣٤٩) . والعلم عند العرب - كما يقول الشريف الجرجاني - هو : « الاعتقاد الجازم المطابق للواقع » وهو فهم يفتح الباب أمام كل عقيدة كى نسمى علما ، وأول العنايد العبيدة الدينية . أما عن العنصر الواقعي فى هذا الفهم فانه مظهر لتجريبية تصور العرب للعلم . وينقسم العلم عندهم « الى قسمين : قديم وحادث ، فالعلم القديم : هو العلم القائم بذاته نالى ، ولا ينسبه بالعلوم المحدثاة للعباد ، والعلم المحدث ينقسم الى ثلاثة أنسام : بديهي ، وضروري ، واستدلالي ٠٠ » (٣٥٠) . هذا التقسيم يكشف بوضوح المعنى الموسع للفظ العلم الذى يتسع لما هو ديني وما هو بشري معا . والقسم البشري من المفهوم ليس قاصرا على ذلك اللون من البحث للظواهر الطبيعية والانسانية الذى يسميه الخطاب المعاصر علما . ذلك أن العلم البديهي مثل ادراك أن الكل أعظم من الجزء ، والعلم الضروري أو الفطري الحاصل بالحواس الخمس ، ليسا علوما سخنية ، لكنهما علامات على التصور التجريبي للعلم الذى يهيب بالبديهة والفطرة أو الطبع كمصادر للمعرفة ، ولا يهيب بالمبادئ العقلية الأولية . أما العلم الاستدلالي فهذا هو ما يسميه الخطاب المعاصر « العلم » بالمعنى البحتى ، وهذا هو ما يقصده الباقلاني حين يقول ان العلم استدلال (٣٥١) .

= محمد مصطفى أبو العلا ومحمد محمد جابر - القاهرة - مكتبة الحديث - بلا تاريخ .
 (٣٤٨) انظر : الباقلاني : اعجاز القرآن - تج : السيد أحمد صفر - دار المعارف - ط ٥ - ١٩٨١ م - ص ٣٥ ، قدامة : نقد الشعر - تج : محمد عبد المنعم خفاجي - مكتبة الكليات الأزهرية - ١٩٨٠ م - ص ٦١ .
 (٣٤٩) الباقلاني : اعجاز القرآن - ص ١١٦ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .
 (٣٥٠) الشريف الجرجاني : التعريفات - بيروت - دار الكتب الجامعية - ١٩٨٣ م - ص ١٥٥ .
 (٣٥١) الباقلاني : اعجاز القرآن - ص ١٢٦ .

ولما كان العلم مفهوماً واسعاً ليس قاصراً على العلم الاستدلالي فلقد لجأ العرب إلى الفاظ « الصناعة » و « المعرفة » في تفسيهم العلم الاستدلالي . ولقد أوضح الدكتور تمام حسان في كتابه « الأصول » أن الصناعة والمعرفة يقابلان تفرقة المحدثين بين العلم المضبوط Exact Science ، وغير المضبوط Inexact Science (٣٥٢) ، فالصناعة هي العلم الذي يصل إلى ضبط موضوعه بقواعد دقيقة تؤدي إلى الدقة فيه، بينما المعرفة هي العلم الذي لا يضبط موضوعه بالقواعد الشاملة ، مثل متن اللغة والمعاجم ، دون أن يكون في قولنا « غير المضبوط » أي تشمل من قيمة العام . فالمعرفة عند القوم « ادراك الشيء على ما هو عليه . . . » (٣٥٣) وهو مفهوم ينطوي على عنصر واضح من واقعية التجريبية التي تحتفل بالجزئيات لا الكليات . وإذا نظرنا في كتاب مثل « أدب الكاتب » لابن قتيبة ، نجده ينقسم إلى أربعة كتب أولها كتاب المعرفة ، وهو خاص بموضوعات لغوية جزئية غير مطلوبة بنواعد ضابطة كعلم النحو ، مثل « معرفة ما يضعه الناس في غير موضعه » من اللغة ، أو « تأويل ما جاء مثني في مستعمل الكلام » . ولقد استخدم الخطاب القديم لفظ التجربة على نحو مشابه لألفاظ العلم والاستدلال والصناعة والمعرفة جميعاً . نجده عند ابن وهب مقابلاً للقريحة حيث يقول الشاعر :

نهر الأمور بديهية كروية من غيره وقريحة كتجارب (٣٥٤)

ومقابلاً للعقل مرادفاً للحكمة في موضع ثان (٣٥٥) ، ومقابلاً للعقل والحكمة مرادفاً للحكمة في موضع ثالث (٣٥٦) . ودلالة هذا النقص الساقى واضحة في أن التجربة تعني المعرفة المباشرة الموصلة لأعلى درجات المعرفة : الحكمة .

ووردت الكلمة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ في تسعة مواضع . في الأولين كان المعنى أن المشاهدة والملاحظة واختبار النطق تدل على أثر الأسنان في استخراج الحروف (٣٥٧) . وفي الموضع الثالث أورد ضمن كلام

(٣٥٢) د . تمام حسان : الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ١١ وما بعدها .

(٣٥٣) الشريف الجرجاني : التعريفات - ص ٢٢١ .

(٣٥٤) ابن وهب : الرهان في وجوه البيان - تج . د . حفنى محمد شرف - مكتبة

الشباب - ١٩٦٩ م - ص ١٦٩ .

(٣٥٥) السابق - ص ٣٢٨ ، ٣٣٢ .

(٣٥٦) السابق - ص ٢٠٦ ، ٢١٥ .

(٣٥٧) الجاحظ : البيان والتبيين - ٦٠/١ ، ٦١ .

لسحبان بن وائل قوله : « وليس الحزم بالجارب ؛ لأن عقل الغريزة مسلم الى عقل التجربة » (٣٥٨) ، وهي عبارة نذكر بما رواه العتبي عن أبيه ، وذكره القالي في أماليه ، اذ قال : « العقل عقلان ، فعقل تفرد الله به ، وعقل يستفيد المرء بأدبه وتجربته ، ولا سبيل الى العقل المستفاد الا بصحة العقل المركب ، فاذا اجتمعا في الجسم قوى كل واحد منهما صاحبه تقوية النار في الظلمة نور البصيرة » (٣٥٩) . والعقل الذي نفرد بإيجاده الله ، المصنوع ، المركب ، هو عقل الغريزة عند سحبان . والعقل المستفاد هو عقل التجربة عند سحبان . ومعنى الاستفاد أن العقل يستفاد ، أو يتم تحصيله ، من التجربة . وهذا المعنى يتفق تماما مع المبدأ التجريبي الذي ينص على أن التجربة هي الطريق الصحيح لتحصيل العلم والمعرفة . وفي النهاية فإن المقامين : الفطري أو المركب ، والمستفاد أو الكسبي أو التجريبي ، يتحولان الى قوة في الانسان ، وسوف نعاود النظر في علم نفس القوى بعد قليل .

وفي موضع رابع من البيان والتبيين ورد في خطبة للحجاج : « فكيف تنفعكم تجربة ، أو تعظكم وقعة ٠٠ » (٣٦٠) فعطف التجربة على الوقعة انساقا مع واقعية - أو وقائية - التصور التجريبي . وفي موضع خامس قال الحجاج : « ولقد فررت عن ذكاء ، وفشتت عن نجربة » (٣٦١) فجعل التجربة مصدرا لنوع من المعرفة العيانية المباشرة الصادقة . وفي موضع سادس قال الكمي في المدح :

أهل التجارب في المحافل والمقاول بالمخاطر (٣٦٢)

وفي موضع سابع قال رجل مادحا : « أدبتهم الحكمة ، وأحكمتهم التجارب » (٣٦٣) فجعل الكمي والمادح التجربة مصدرا للحكمة . وفي موضع ثامن أوصى عبد الملك بن صالح العباسي ابنه قائلا : « طول التجارب زيادة في العقل » (٣٦٤) محتملا أن تكون التجربة مصدر الحكمة ، وأن تكون مصدرا لما يسمى بالعقل المستفاد . وفي الموضع التاسع نجد الجاحظ يضع بابا عنوانه « باب من البله الذي يعتري من قبل العبادة وترك

(٣٥٨) نفسه - ٢٧/٢ .

(٣٥٩) القالي : الأمالي - نشر محمد عبد الجواد الأصمعي بدار الكتب المصرية - بيروت -

١٩٨٠ م - ص ١٦٧ .

(٣٦٠) البيان - ١١٤/٢ .

(٣٦١) نفسه - ٢١٩/٢ .

(٣٦٢) نفسه - ٦٧/٣ .

(٣٦٣) نفسه - ٢٦٤/٣ .

(٣٦٤) نفسه - ٢٦٨/٣ .

التجارب ، « ويفصد به من » أثر الوحدة وبرك معاملة الناس ومجالسة أهل المعرفة ، فمن هناك صاروا بلها » (٣٦٥) ، فدل على أن التجربة هي المعرفة المباشرة للعالم ، حيث المعرفة تعنى العلم بالجزئيات ، وهو علم ذو طابع تجريبي .

ونضيف الى هذه السياقات ما قاله الجاحظ في تقديمه لكتابه « الحيوان » حين قال : « فقد أخذ من طرف الفلسفة ، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة ، وأشرك بين علم الكتاب والسنة ، وبين وجدان الحاسة ، واحساس الغريزة » (٣٦٦) فجعل - صراحة - التجربة بطبيعتها الحسية مصدر العلم . وعلى الرغم من أن الخطاب القديم لم يكن يعنى عناه مباشرة بتحليل ما نسميه « المنهج » ، بالمعنى الذى نعرفه له ، الا أن هذا التحليل لكلمة « التجربة » فى الخطاب القديم يكشف بوضوح فاطح عن الوعى المنهجى بالتجربة منهجا للمعرفة . وقد يقال ان الخطاب القديم لم يعرف التجربة بأنها « ملاحظة الظاهرة بعد تعديلهما كثيرا أو قليلا » ، (٣٦٧) ومن المؤكد أن الخطاب القديم لم ينصور التجربة على هذا النحو ، والتميز بين المفهوم القديم والحديث ضرورة لجنب الاسقاط . لكن هذا الظن لن يعنى الأبصار عن الحضور الجلى لمفهوم التجربة فى الخطاب القديم بوصفها مصدر المعرفة . وقد يقال ان المنهج فى العلوم الانسانية لبس التجريبية لكنه ما يسميه بعض علماء المناهج « المذبح الكفى الذاتي » (٣٦٨) وقد نستعمل تقسيمات أخرى هــروفة عند بعض علماء المناهج تميز بين منهج « الواقعة » أو الموضوعية من الخارج ، ومنهج « الماهية » أو الموضوعية من الداخل ، ومنهج « البنية اللاواعية والبنية العميقة » أو الموضوعية من الداخل والخارج ، وما يقتصر من منهج رابع لاحتواء مشكلة المناهج يقوم على التفسير والتنبؤ بين الوحدة الوقائية والموقف الكلى . (٣٦٩) ، لكننا حين نصصح مفهوم المنهج لنصبح موقفنا معرفيا منطقيا اجرائيا مضبوطا ، وليس ضوابط الموضوعية وحدها ، سوف نكتشف أن ما يطرحه تحاليل الخطاب القديم على مستوى المنهج صحيح الى حد بعيد .

(٣٦٥) نفسه - ٢٤٠/٢ .

(٣٦٦) الجاحظ : الحيوان - ١١/١ .

(٣٦٧) د . على عبد المعطى : رؤية معاصرة فى علم المناهج - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٧ م - ص ٧٥ .

(٣٦٨) المصدر السابق - ص ٢٣ - ٢٤ .

(٣٦٩) د . قنصوة . الموضوعية فى العلوم الانسانية - ص ٧٠ .

بل ان تحليل الخطأب ليكشف عن أن مفهوم العقل نفسه كان
مفهوما تجريبيا . يقول ابن وهب ان الكتب « نتائج الالب ، وكان المتجاسر
على تأليفها انما يبدى صفحة عقله ، ويبين عن مقدار علمه أو جهله » (٣٧٠)
قد ننصور لأول وهله أن العقل ههنا مصدر المعرفة مادام الكتاب نتائج
عنه ، واظهارا لصفحته ، وإبانة عن العلم . لكن ابن وهب لا يسمح لنا
بهذا الظن ، اذ سرعان ما يقول : « والعقل حجة الله سبحانه على خلقه .
والدليل لهم الى معرفته ، والسبيل الى نيل رحمته » (٣٧١) فدل على
أن العقل دليل أو أداة للمعرفة . ذلك أن العقل عند العرب هو
التمييز (٣٧٢) ؛ أى أنه أداة للفهم . وابن وهب يقول : « والعقل ينقسم
قسمين : موهوب ومكسوب ، فالموهوب ما جعله الله فى جبلته خلقه » .
أما المكسوب فهو « ما أفاده الاسان بالتجربة والسير ، والأدب
والنظر » (٣٧٣) وهنا فارق بين التقسيم الى وهبى وكسبى والتقسيم
الشهير فى الدافعية الى دوافع أولية وأخرى ثانوية . يتمثل الفارق فى
أن الفهم القديم كان يرى فى الوهبى والكسبى كيانات قائمة ، وأدوات
معرفة ، بينما يرى الفهم الدافعى فى الدوافع مؤثرات أو مثيرات للسلوك .
لها صفة التكرار . وبرغم هذا الفارق يظل التمييز بين الأولى والثانوى
قريبا من التمييز بين الوهبى والكسبى ، ويظل الوهبى أوليا ، والكسبى
ثانويا ، ويظل من الممكن الحديث عن فهم تجريبى سابق على الدافعية
يمثل فى الخطأب القديم . واذا وضعنا الى جوار عبارة اسحاق بن وهب
ما سبق أن أوردناه عن سحبان بن وائل فيما رواه الجاحظ ، وعن العتبى
عن أبيه فيما رواه القالى ، من التمييز بين عقل الغريزة وعقل التجربة ،
أو بين العقل المركب والمستفاد ، فسوف يظهر مدى حضور وشيوع هذا
الفهم الأدى التجريبى للعقل . ومادام العقل نفسه مفهوما على نحو
تجريبى فإن المنهج كله - بالضرورة - تجريبى .

وفكرة الموهوب تؤول الى الجبله النى تؤول بدورها الى فكرة الطبيعة
التي تحتل أهمية كبيرة فى الفكر التجريبى العربى . يقول ابن منظور :
« الطبع والطبيعة : الخلقة والسجية النى جبل عليها الانسان » (٣٧٤)
ويقول : « والطباع : ما ركب فى الانسان من جميع الأخلاق التي لا يكاد
يزاولها من الخير والشر » والطبع : ابتداء صنعة الشيء » (٣٧٥) فمادة

(٣٧٠) البرهان - ص ٥٠ .

(٣٧١) نفسه - ص ٥٢ .

(٣٧٢) ابن منظور : لسان العرب - مادة عقل - ص ٣٠٤٦ .

(٣٧٣) البرهان - ص ٥٣ .

(٣٧٤) اللسان - مادة طبع - ص ٢٦٣٤ .

(٣٧٥) السابق - ص ٢٦٣٥ .

« الطبيعة » اللغوية تفضى الى الخليقة ، والسجبة ، والجبلية ، والتركيب ، والصناعة . ان الطبيعة مصنوعة - برغم تناقض اللفظين . وفكرة « الصناعة » أساس في الفهم . ان الصناعة تركيب ، أو مزج ، أو خلط دقيق لعناصر ثابتة أو كالتأبئة . هذا الفهم هو ما يتيح للفظ الصناعة أن يتحرك دلاليا من معنى ديني هو خلق العالم الى معنى علمي هو العلم المضبوط بالقواعد أو القوانين . أما عن العناصر فقد حاولت الفلسفة القديمة أن تحصرها في أربعة : الماء ، والهواء ، والتراب ، والنار ، ونظرت اليها نظرة تجريدية . ولقد لقي هذا الحصر ، وهذا التجريد غير الواقعي أو التجريبي ، نقداً كان أحياناً كلباً مهذباً يؤكد أن ألفاظ الفلسفة القديمة نهول بلا معنى (٣٧١) ، فهمي تجريدية لا معنى لها في الواقع التجريبي ، وكان أحياناً نقداً هجائياً مقدعاً فاحشاً (٣٧٧) . ولنضع نموذجاً على الفهم التجريبي العربي للنسق التركيبي لعناصر الطبيعة ، وليكن تحليلهم لفكرة الوحدة التبرية :

« فأما الخواص التلخيص فانهم قالوا : العرب كلهم شيء واحد لأن الدار والجزيرة واحدة ، والأخلاق والسيم واحدة ، وبينهم من التناهي والتماثل والاتفاق في الأخلاق وفي الأعراف من جهة القوة المرددة والعمومة المشتبكة ، ثم المناسبة التي بنيت على غريزة التربة وطباع الهواء والماء ، فهم في ذلك شيء واحد في الطبيعة واللذة ، والهمة والشماثل ، والمراعى والراية ، والصناعة والشهوة » (٣٧٨) .

أما « الخواص الخاص » فهي علامة على أن خطاب الجاهل عن الخواص هنا خطاب علمي منهجي . وأما الوحدة هنا فمردودة الى وحدة الطبيعة والأمور المكتسبة كاللغة والنسب . وفي مقام الطبيعة ذكروا عناصر ثلاثة : التربة والهواء ، والماء . ولم يذكروا النار لأنها ليست عنصر وحدة . ذلك أنهم يفكرون في العناصر بمداخلات واقعية تجريبية مادية . الماء هنا ليس الماء الذي تخلق منه العالم عند طاليس ، وهو ماء مائي مجرد . أما الماء ههنا فهو الماء الشمسح الذي يتصارع حوله العرب . وطسعة الصحراء ، بسخونة هوائها ، أو عنف راحها ، وندرة مائها ، عوامل واحدة تسم العرب جميعاً بطابعها . لهذا لم تذكر النار لأنها لا دور لها في

(٣٧٦) راجع مقدمة ابن قتيبة لأدب الكاتب - ص ٣ - ٤ .

(٣٧٧) راجع الخبر المقتضب من باذنجانة والشاعر المعروف بالمخت في طبقات الشعراء

ابن المعمر - تم : عبد السار فراس - دار المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م - ص ٣٣١ .

(٣٧٨) البيان والتبيين - ١٦٩/٣ .

الأمر بالتحليل الواقعي التجريبي . وسببه بهذا الموقف موقف الجاحظ من الموانع التي تمنع البالغ من استيعاب المعارف ، اذ يردّها الى « أمور في أصل تركيب الثريزة » تنقسم عنده الى : موانع من قبل الأخلاط الأربعة على قدر القلّة والكثرة والكسافة والرفّة ، وموانع من جهة سوء العادة ، وموانع من الشواغل العارضة ، والقوى المنقسمة ، (٣٧٩) فجمع فكرة الأخلاط الأربعة مع فكرة العادة ، مع فكرة المكسوب المتمثلة في الشواغل العارضة ، وانقسام القوى ، فضلا عن فكرة القوى نفسها . وهذه عناصر الفهم التجريبي القديم . ولقد نقد التجريبيون المعادون فكره العلة الأرسطية على أساس أن العلة التي ننتج معلولا نحتوي على « قوة » غامضة ، أو « هوية ثابتة بين تصورين » مسبدلين بهذه الفكرة فكرة العادة التي ترى في العلية تعاقبا زمنيا (٣٨٠) . لفكرة العادة حذور في الخطاب القديم .

يقول الجاحظ :

« ينبغى لكم بديا أن تعرفوا الطبيعة والعادة ، والطبيعة الثريزة من الطبيعة ، وأن لا تكون الممتنع ، وأن لا تكون على ضربين فمنه ما يكون لهالة من موهبة يتجزأ دفعة ، ويشمل ما بين الكلة التي لا يتجزأ دفعة ، وهي على كل حال علة ، وبين الامتناع الذي لا علة له الا عين الشيء وجنسه » (٣٨١) .

وهذه فكرة العادة مرتبطة بفكرة الممكنات ، وهما جوهر في الفهم التجريبي عموما والصورة العربية القديمة منه على نحو الخصوص . واذا جمعنا آليات وفاهيم الخطاب التجريبي القديم : العادة ، الممكن ، التركيب ، الطسعة ، الصناعة ، وضعناها في ضوء كلام الجاحظ عن الوحدة العربية فاننا نستطيع أن نخرج بتصوير اجتماعي جغرافي ، يروغ الى تصور المجتمع نمطا من أنماط تركيب العناصر الطبيعية ، فتركبها يؤدي الى التربة الصحراوية بمناخها الخاص ، وطبيعة مائها المميزة ، مما ينعكس على البشر والمجتمع ، ويكون طبيعتهم الخاصة بهم .

ولم يكن حظ مفهوم « النفس » مختلفا عن المفاهيم التجريبية الأخرى . فلقد فهمت على نحو مشابه لفهم العقل . فالنفس — فيما يقول

(٣٧٩) السابق — ١٧٠/٣

(٣٨٠) وليم جيمس بعض مشكلات الفلسفة — ص ١٧٢ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٥ .

(٣٨١) الحيوان — ٣٧٣/٣ .

ابن خالويه - هي ما يكون به التمييز (٣٨٢) ، وذلك العقل أيضا ، خاصة أن القلب كان عندهم صاحب التفكير كما جاء في عبارة مالك بن دينار : القلب اذا لم يكن فيه فكر خرب (٣٨٣) . وكما أن العقل ينقسم الى موهوب ومكسوب فان النفس - فيما يروى عن ابن عباس - نفسان : احدهما نفس العقل التي به السمع . والاخرى نفس الروح الذي به الحياة (٣٨٤) . والنفس التي يكون بها التمييز قد تكون نفسين كذلك ، ومنه قول الشاعر :

يؤامر نفسه وفي العيش فسحة
أيسترجع الذؤبان أم لا يطورها ؟
وأشبه الطوسي :

لم تسدر ما لا وليست قائلها
ولم تؤامر نفسك مهترسا
فيها وفي اختها ولم تك
وقال آخر :

فنفسي نفس قالت : انت ابن بجدل
تجد فرجا من كل غمي تهابها
ونفس تقول اجهد نجاتك لا تكن
كغاشية لم يفر عنها خضابها (٣٨٥)

وذاات التصور الثنائي التجريبي للنفس هو ما نجده عند الأطباء القدماء الذين تصوروا أن النفس مزاج ونالف بين الطبائع الأربع ، أو شكل البدن وخطبطه ، أو جسم لطيف داخل في البدن وسائر فيه (٣٨٦) . هذا التوازي النفسجسمي صورة من صور التركيب الثنائي للطبيعه الذي فامت الفلسفة الوجودية على نقضه (٣٨٧) . وفي الامكان أن تختصر هذا التصور في مصطلح لعل الدكتور حابر عصفور

-
- (٣٨٢) لسان العرب - مادة « نفس » - ص ٤٥٠٠ .
(٣٨٣) ابن المعتز : كتاب البديع - تج . كراتشكوفسكى - العراق - مكتبة التنبي - ط ٢ - ١٩٧٩ م - ص ٢ .
(٣٨٤) اللسان - مادة نفس - ص ٤٥٠٠ .
(٣٨٥) اللسان - مادة نفس - ص ٤٥٠٠ وقارن بيتي الغزدي في البديع لابن المعتز - ص ٥٤ .
(٣٨٦) د . ابراهيم مدكور في الفلسفة الاسلامية - ص ١٢٦ .
(٣٨٧) د . حبيب الشاروني : فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية الفصل الاول : أولا . الجسم اشكال طبيعي ص ٩ - ٣٣ .

أول من وضعه ، وهو « سيكولوجية الملكات » (٣٨٨) ، وعلينا الآن أن نلقى بعض الضوء عليه .

ويشار بمصطلح سيكولوجية الملكات Faculty Psychology الى تفسير الظواهر العقلية بارجاعها الى نشاط قدرات معينة مثل الذاكرة والخيال والارادة والانتباه وما شابه ذلك (٣٨٩) . وتتلخص النظرية حينئذ في أن العقل مكون من مجموعة من القوى والملكات (٣٩٠) ، والملكة قدرة فطرية للعقل ، نعد ذاتا مستقلة مع نائرها وتأثيرها في الملكات الأخرى (٣٩١) . هذا ما ينطبق على الحركة الفلسفية المدرسية في العصور الوسطى ، خاصة أوغسطين ، وتوماس الأكويني (٣٩٢) . ويمكن أن نعلمه مع الوجوديين على ثلاثية : المعرفة ، والوجدان ، والارادة . الشائعة في علم النفس (٣٩٣) . ويمكن أن نعلمه على الفلسفة القديمة ، يقول أفلاطون : « ان النفس تتجزأ بعرض ، وذلك أنها اذا كانت في الجسم قبلت التجزئة بنجس الجسم ، كقولك ان الجزء المفكر هو غير الجزء البهيمي ، وجزؤها الشهواني غير الجزء الغضبي » (٣٩٤) . وفي نفس الوقت يشار بالمصطلح الى مدرسة ألمانية يتزعمها عالم يدعى جال Association Theory وتلقد نشأ مبدأ الملكات العقلية خلافا للنظرية الترابط Association Theory . فسمما العقل الى أقسام مثل الذكاء ، والعواطف ، والارادة ، الفخ . مما أفضى الى فكرتين : الأولى هي علم قراءة الجماجم Phrenology عند جال حيث يتم ربط القدرات بمناطق مخية definite carnial areas تأكيداً للعلاقة بين الخصائص الفيزيائية والعوامل الشخصية فيما يشبه علم الفراسة الشعبي ، وهو ما بلوره جال فيما يعرف بالخرائط.

(٣٨٨) د . جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - دار المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٦٢ ، ٦٨ ، د . قاسم مومني : نقد الشعر في الرابع الهجري - القاهرة - ١٩٨٢ م - ص ٢٨١ .

(٣٨٩) د . الحفني : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي - ٢٩٩/١ .
(٣٩٠) د . انتصار يونس : السلوك الانساني - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٤ م - ص ٨ .

(٣٩١) روتر . علم النفس الاكسيكي - ت . د . عطية محمود هيا - دار الشروق - ط ٢ - ١٩٨٤ م - ص ٩٦ ، حامد عيد القادر وآخرون : في علم النفس - القاهرة - مطبعة المعرفة - ط ١ - ١٩٣٢ م - ٢٩/١ ، ٣٠ .

(٣٩٢) طلعت منصور وآخرون : أسس علم النفس العام - الأنجلو المصرية - ١٩٨١ م - ص ٢٧ وما بعدها .

(٣٩٣) ماكوري : الوجودية - ص ١٩٩ ، ٢٥٢ .
(٣٩٤) أفلاطون عند العرب - نج . د . عبد الرحمن بدوي - الكويت - ط ٣ - ١٩٧٧ م - ص ٣٨ .

مفهوم الابداع - ١٢٩

الفريبنولوجية Phrenological charts (٣٩٥) . والعكبة الثانية هي الدفاع عن تقديم مواد التدريب في المدارس لأجل تدريب القدرات وتسميتها . ومع القول بفكرة التدريب فإن جال يرى أن الملكات مورثة (٣٩٦) . ولقد نقض العام الحديق بصورات جال وسكونية النفس بالملكات ، مع بناء حرائطه داب مع .

أما عن علم نفس الملكات عند العرب فإنه على المعنى العام لا المعنى المراد عند جال ، وذلك المعنى العام ينسب تماماً مع المصور التجريبي العربي القديم .

وهناك مشكلتان نعرضان قبول هذا التحليل لعلامات المسيح في الخطاب القديم : الأولى تتعلق بالالجاح الدائم على دور الاسلام في بناء الحضارة الاسلامية ، وهو بوصفه ديناً ليس مجرد بحث تجريبي ، والثانية تتعلق بالالجاح الدائم على دور أرسطو . والواقع أن انحراط المدارس في البحث المقارن بين الفكر القديم وأرسطو ، أو بينه والعراق ، له ضرر في صرف الازدهار عن قراءة نصوص النقد في بناء حطابها الخاص بمعرف عن اسباب تجمع خارجها .

أما عن مسأله الدين فهي تنتمي الى مستوى من الخطاب نسجه بالخطاب الأولى لا العلمي ، وفي الالجاح عليه دراسة التفاعل بين مستويات الخطاب ، لكنها في غياب نظرية الخطاب نفع في الحاط . بين المسدريات . وأما عن اليونان فإن الممارنة يجب ان تعقد بين ما هو أولى عند اليونان (الفلسفة) ، وما هو أولى عند العرب ، لا ما هو منهجي . وهناك تميزات كثيرة في هذا الصدد لم تكتشف بعد . من نماذجها التمييز بين مفهوم الديميورج (الصانع) عند أفلاطون (٣٩٧) ، ومفهوم الله عند العرب ، فالأول ذهني ، والآخر سمعي أو نقلي . هذا الفارق وحده كاف للكشف عن الفارق بين النصور المثالي اليوناني ، والديني العربي . أما عن أرسطو فلقد وضعت دراسات عليه تحاول أن تصور الأرسطية فلسفة تجريبية محاولة حثية ، حتى ان احداها لتذهب الى أن بحث أرسطو عن «الصورة» eidos بحث عن الصورة النوعية أو الماهية المغروسة في الطبيعة (٣٩٨).

Freyer, Henry. Sparks, General Psycdology, New York, (٣٩٥)
Barnes & Noble, INC. 4th edition, 1954. p. 206.

(٣٩٦) د. عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس - ص ٢١ ، ٢٢ .

(٣٩٧) د. محمود حمدي زقزوق : تمهيد للفلسفة - القاهرة - الأنجلو المصرية -

١٩٧٦ م - ص ٢٦٤ .

(٣٩٨) د. محمد الشمار : نظرية العام والجزئية - ص ٢٥٤ .

بوصفها فكرة تجريبية مع أن فكرة الصورة أو الماهية فكرة مثالية خالصة . ولقد كشفت هذه الدراسة نفسها في مواضع عديدة عن جوانب مثالية في نظريه العلم الارسطية (٣٩٩) ، وهي جوانب كفيفة بدخض فكرة تجريبية أرسطو . وهناك دراسات أخرى تقول بازدواجية المنهج الارسطي؛ جانب مسالى وآخر واقعى (تجريبى) (٤٠٠) . ومن الجلى ان القول بالثنائية المنهجية لا يحسم مشكلة المنهج بل يحيل على علاقة غامضة بين طرفين ، كأنها مساله كميات متغايرة بلا نظام ثابت . وجوهر المسئلة يكمن فى تصور الباحثين أن المنهج المسالى لا يعالج الالمافيزيقيات . الحق أنه - ككل منهج - يعالج مشكلات الفكر والحياة ، مما يجعله يبدو احيانا غير مثالى بسبب طبيعة الموضوع الذى يعالجه ، لا طبيعة المنهج نفسه . ومنهج أرسطو ليس المثالية المفارقة المستقلة عند أفلاطون ، وليس المثالية العقامة عند سقراط ، وليس المثالية الذاتية الوجودية عند هيدجر أو سارتر ، لكنه المثالية الموضوعية المحايدة (٤٠١) . وهذا كله مختلف عن المنهج التجريبى فى العلم العربى . واذا ظهر تائر من العالم العربى القديم بأرسطو فان المعالجة السليمة لا تكتفى بأن تصيح : هنا تائر بأرسطو ، لكنها يجب أن نقول : هنا قراءة تجريبية لأرسطو .

(٣٩٩) نفسه - ص ٩٨ ، ٢١٣ - ٢١٧ إلى سجيل المثال

(٤٠٠) د. عبد الرحمن بدوى : أرسطو - بيروت - دار الفلم - ط ٢ - ١٩٨٠ م -

ص ١١٣ .

(٤٠١) من الشائع استخدام كلمة محايدة بمعنى شعورية لكننا نستخدمها هنا احراريا

بمعنى متمكة فى مكان أى غير ملقاة .

- ٣ -

تعريف المفهوم

الابداع الفنى فى ضوء المنهج التجريبي القديم ظاهرة طبيعية ، تؤول فيها الى قدرة ، أو ملكة ، تتكون عن تراكيب أو مزاج عناصر الطبيعة فى الانسان ، وتشبهه العنصر المستقر السابت فى استقرار سماتها ، وتشبهه العنصر المشع القلق ابان نشاطها .

و « يصدق » هذا المفهوم على كبر من المصطلحات نصنفها كما يلي :

١ - أمراض الابداع :

هذا موضوع طالما أهمله دارسو النقد القديم . والمحدثون مشغولون امامه بالتساؤل : أيهما دافع الى الآخر الابداع أم المرض ؟ ودلالة «المرض» فى هذا السياق هى الدلالة الباثولوجية المعروفة فى العلاج النفسى Psychotherapy ، أى العصاب ، والذهان ، والفصام ، والهلاوس ، الخ . أما المرض بمعنى ما يعوق أو يعطل الابداع خاصة ، وان لم يكن مرضاً بالمعنى العام ، فهذا ما لا يمكن استنباطه الا من الخطاب النقدي القديم . فى هذا الصدد نستطيع أن نميز بين شيئين :

(أ) أمراض تعوق الابداع :

تلك هى جميع العيوب التى لا تفسد فعل الابداع كل الافساد ، وتقلل من قدره - أحياناً - فحسب . وكلها راجعة الى عيوب فسيولوجية أو نطقية . فالنمات منلا - من ينتفع لسانه فى التواء ، والفأفة من ينتفع فى الفاء (٤٠٢) . ومن الخطباء من كان أشغى (بارز الأسنان العالسا ، ويقول الثعالبي انه اختلاف المنابت) (٤٠٣) ، أو أروق (ركوب السن الشفة ، وعند الثعالبي طولها) (٤٠٤) ، أو أشدق (سعة الشدق) .

(٤٠٢) البيان والتبيين - ط السندوبى - ٤٦/١ .

(٤٠٣) الثعالبي : فقه اللغة ومر العربية - ص ١٠٣ .

(٤٠٤) السابق والصفحة .

أو أفقم (مثله ، وعندئذ العاليي تقدم الأسنان السفلي على العليا) (٤٠٥) .
لا ريب أن هذه العيوب أساس ملحوظاتهم الثرية في علم الأصوات ،
وقريبة من علم الفصاحة . وكلها أمور تعيب المبدع ولا تحبط عمله زماما ،
كما أن واصل بن عطاء استطاع أن يهزم لشغته في الرأ ، فلدرب نفسه
على اسقاط الرأ وكلماتها من خطبه ، حتى أتقنها (٤٠٦) .

(ب) أمراض تغطيل الابداع :

أخطرهما العي والحصر ، وهم يتعوزون منهما تعوزهم من جميع
الشور (٤٠٧) . بعدهما الفه ، ثم المفحم ، ثم اللجلج ، ثم الألبكم (٤٠٨) .
ومن تلك الأمراض الحبسة وهي ثقل الكلام ، والحكلة وهي ذهاب آله
المنطق وعجز أداة اللفظ حتى لا تعرف المعاني الا بالاستدلال (٤٠٩) .
والرنة حبسة في اللسان وعجلة في الكلام (٤١٠) . واللفظ دخول بعض
الكلام في بعض (٤١١) . وهم يخلصون الشاعر بالمفحم والخطيب
بالبيكة (٤١٢) . وقد يعذرون المبدع في التشديق والتقصير والتعقيب
(من الفئة الأولى) ولا يعذرون في العي والحصر (٤١٣) .

ونستطيع أن نقارن هذه الحالات بما يعرف في الدراسات الحديثة
باسم علم أمراض الكلام Speech Pathology ، وكلها تمثل عيوباً
للكلام speech defects نرجع الى عيوب جهاز النطق ، وهي أسباب
فسبولوجية تخلص من الأسباب النفسية والبيئية التي يهتم بها
المحدثون (٤١٤) . والتأتأة والفاة في الدراسة الحديثة تؤدي الى الكلام
المتشنج spastic speech ، وسكتة الكلام speech block (٤١٥) .
والحبسة Aphasia في الدراسات الحديثة مرض نفسي ، ليس المبدع .

-
- (٤٠٥) المصدر السابق والصفحة - ٥٧/١
(٤٠٦) السان - ٣٠/١
(٤٠٧) النيان - ٢١/١
(٤٠٨) لغة اللغة - ص ١٠٨
(٤٠٩) النيان - ٥٨/١
(٤١٠) لغة اللغة - ص ١٠٦
(٤١١) السان - ٥٧/١ وفارن بما سياه فرويد الادغام معه دمج كلمتين معا .
المحاضرات التمهيدية ، ص ٢٠
(٤١٢) السان ٢٩/١
(٤١٣) نفسه والصفحة .
(٤١٤) د حامد عبد السلام ومران : الصحة النفسية والعلاج النفسي - عالم الكتب -
ط ٢ - ١٩٧٨ م - ص ٥١٧ ، ٥١٨ .
(٤١٥) د الخطبي : موسوعة علم النفس - ٣٢٤/٢ ، ٢٢٧ .

وغير المبدع خلافا للمعالجة القديمة . والعرب يقصدون بالحبسة الحبسة الكلامية فحسب ، أما النسيانية ، والارباطية ، والاخلالجية ، والتعبيرية ، والحركية ، والحسية ، والكلية ، والبصرية ، فغير مشار إليها في الخطاب القديم . والحبسة من اضطرابات الترابط ، فهي تحطيم جزئي أو كلي للعلاقة الترابطية بسجدة تلف عضوى في الدماغ ، ومن أعراضها عدم القدرة على الكتابة *agraphia* ، أو القراءة *alexia* ، أو محاكاة الإيماءات *amimia* ، أو التلفظ *anarthria* ، أو التعرف على أجزاء الجسم أو تعريفها *aphonia* ، أو استحداث أصوات معينة *agnosis* ، أو معرفة المعنى المرتبط بمبرح حسى *autoagnosis* (٤١٦) . ويذكر زوريف وبلومستين أن علم الحبسة *Aphasiology* يربط هذا المرض باصابة منطقة في الدماغ تسمى منطقة بروكا ، تسبب مرض حبسة بروكا *Broca's aphasia* ، الذى يسبب انفصالا بين القدرة على التلفظ وما ينطق المريض بالفعل (٤١٧) .

وتناثية القدرة والانجاز تلوح وراء فئتي الامراض السابقين .
فما يعوق الابداع تكتمل فيه القدرة دون الانجاز ، وما يعطل الابداع
يتعثر فيه الانجاز بتعثر القدرة ذاتها .

٢ - مصطلحات الملكة :

من مثل الطبع ، والقدرة ، والقوة ، وأحيانا البديهة ، وما الى ذلك .
والملكة نتاج المزاج الانسانى ، أو تركيب عناصر الطبيعة فى الانسان ،
وهى فارق نوعى بين المبدع وغير المبدع . واتساقا مع سعى التجريسة الى
التحكم فى الظواهر ، تضمن الخطاب القديم اجراءات لهذا الغرض على
مستويين :

(أ) اثارة الملكة وذلك بضربين :

١ - بتدخل خارجى : وذلك ما يسمى بالامتحان حين يحرر الناقد ،
أو المتلقى ، أو المبدع المنافس ، أحد المبدعين ليمتحن ملكته وقدرته على
الابداع . وكان هذا يحدث كثيرا فى الأسواق والنوادر وقصور الأمراء ،
حتى أصبحت كلمة الامتحان مرادفة للنقد ، اذ الناقد يمتحن الشاعر كما

(٤١٦) د. الحفنى : موسوعة علم النفس - ٦٠/٢ .

(٤١٧) Edgar. B. Zurif & Shella. E. Blumstein, Language & The
Brain, Linguistic Theory & Psychological Reality, edited by .
Halle, Bresman, & Miller, London. Cambridge, 1981, p. 229, 230.

يتمتحن الشعر ، وأصبح الامتحان شرط البراعة . يقول ابن قتيبة
« والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي ، وأراك في
صدر بيته عجزه ، وفي فأنحته قافيته ، وببينت على شعره رونق الطبع
وروى الغريزة ، وإذا امسح لم ينلعم ولم يتزجر » (٤١٨) فجعل الامتحان
شرطا للطبع ، أو قوة الملكة ، والشعر مرآة راقية رقيقة لا تظهر ما في الطبع
أو الغريزة من رونق وورى . ويسيع الامتحان في الخطاب في ظل ما سوف
نطلق عليه في تطور المفهوم المنهجى للابداع الفني اسم « المفهوم الأسلوبى » .

٢ - بجهد ذاتي يبدله المبدع ويطلب منه ، فيقول بشر بن المعتمر
هي صديقته « خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك واجابتهما
ايك » (٤١٩) . ويقول أبو تمام موصيا البحترى : « تخير الأوقات وأنت
قليل الهموم صفر من الغموم ، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد
الانسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر ، وذلك أن النفس قد
أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم » (٤٢٠) . وهناك مادة وفيرة
في هذا الشأن (٤٢١) ، كلها تتجه الى تنبيه المبدع الى لحظات انطلاقه
واغتنامها . وجميع ما سوف يشار اليه خاصا بتنمية الملكة يأتي في المقام
الثاني. بعد النجاح في اثارها بهذين الاجرائين: الخارجى والذاتى .

(ب) تنمية الملكة :

والمراد هو الارتفاع بقدرات الملكة الى مرتبة « الفحولة » ، وهي أعلى
مراتبها . وينم هذا في الخطاب القديم على نحوين : أولهما تقويم العمل
الفنى مما يساعد على توجيه الملكة الى الأفضل . وثانيهما توجيه المبدع
الى أدوات مباشرة خاصة بتنمية الملكة ، ويميز في هذا الصدد أدبان :
المران والثقافة . والدعوة الى المران في الخطاب القديم كانت ملحة .
وفد فال رجل لخالد بن صفوان : « انك لتكثر . فقال . أكر لظربن
أحدهما فيما لا تغنى فيه القلة ، والآخر لتمرين اللسان فان حمسه يورث
العقلة . . » (٤٢٢) وهذا ما أراده العتابي حين قال « اذا حمس اللسان

(٤١٨) ابن نملة الشعر والشعراء - نج : أحمد محمد شاكر - دار المعارف -
١٩٨٢ م - ٩٠/١ .

(٤١٩) السان - ١٠٤/١ . وابن رشيق : العدة ٢١٢/١ .

(٤٢٠) العدة - ١١٤/٢ .

(٤٢١) العدة - ٢٠٤/١ - ١١٧ ، المسكرى : الصناعتين - تج د مفيد قبيحة -
بيروت ط ١ ١٩٨١ م - ص ص ١٥١ - ١٧٠ .

(٤٢٢) المراد : الكامل - بيروت - مكتبة المعارف - ٢٥٦/١ .

عن الاستعمال اشتدت عليه مخارج الحروف » (٤٢٣) ، وما أراد به الجاحظ حين استخدم ألفاظ : مقامات ، وسياسات ، وكلف ، رياضيات (٤٢٤) .

أما عن العفاف فمعناها الحديث مجموعة الانماط الحضارية والسلوكية المعرفية التي يكتسبها الفرد في بيئته ، أما دلالة اللفظ في الخطاب القديم فماخوده من تقويم قنائه الرمح ، ومحاولة الى معنى التهذيب (٤٢٥) . فاذا طلبنا المعنى الحديث في الخطاب القديم فاننا نلتصقه تحت مصطلح « أدب » أو « آلة » . وما يقصده ابن قتيبة بكلمة « أدب » هي « أدب الكاتب » هو تحصيل معارف مختلفة لغوية ، وطبيعية ، رياضية ، ودينية ، وتاريخية . (٤٢٦) ويجمع الى هذه المعرفة النظرية المعرفة العملية التي تتمثل في « . . أن يمتحن معرفته بالعمل في الأرضين لا في الدفان ، فسان المحبر ليس كالمعاشين » (٤٢٧) . ويجمع اليه أديب النفس من العفاف ، والحلم ، والصبر ، الخ (٤٢٨) . وهذا الاستعمال لكلمة أدب هو ما تواتر في الخطاب القديم ، فنجد ابن الأثير في القرن السابع يذكر في « آلات علم البيان وأدواته » معارف كثيرة ، كلها نظرية ، مثل معرفة علم العربية من النحو والتصريف ، ومعرفة الألفاظ المتداولة من اللغة (٤٢٩) الخ . ثم عاد موسع دلالة « الآلة » المطلوبة لتسمل « التتميم بكل فن من الفنون ، حتى انه يحتاج الى معرفة ما تقوله النادرة بين النساء ، والماشطة عند جلوة العروس ، والى ما يقوله المنادى في السوف على السلعة ، فما ظنك بما فوق هذا ؟ والسبب في ذلك أنه مؤهل لأن يهيم في كل واحد ، فيحتاج أن يتعلق بكل فن » (٤٣٠) . الا أن ابن الأثير في استخدامه لكلمة « آلة » أسقط المعرفة العملية ، وآداب النفس ، كما ذكرهما ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري ، فضيق النظر بأن ركز على المعارف النسانية التي حددها ، مهمل الجانب العملي والخلقي ، مؤكدا على المزيد من الأدوية والآلية .

وطبيعة الملكة في الخطاب القديم نشي بأنها قدرة عقلية طبقا لما يفهم به علم نفس الملكات . هذا يردنا الى العلاقة بين العقل والقلب في فعل

(٤٢٣) الكامل - ٣٧٠/١ .

(٤٢٤) السان والتميم - ٣٠/١ ، ٩٠ .

(٤٢٥) أساس البلاغة - ص ٤٦ .

(٤٢٦) ابن قتيبة : أدب الكاتب - ص ٩ - ١٥ .

(٤٢٧) أدب الكاتب ص ٩ - ١٠ .

(٤٢٨) نفسه - ص ١٦ ، وانظر العمدة ١٩٦/١ .

(٤٢٩) ابن الأثير : المثل السائر - تج : د . أحمد الحولمي وآخر - نهضة مصر -

٤٠/١ - ٤١ .

(٤٣٠) نفسه - ٦٢/١ .

الابداع . ويلخص ابن قتيبة هذه العلاقة حين يقول : « ومدار الامر على التعذب . وهو العقل وجودة القريحة . » (٤٣١) . وحين يصف النيسابى القروانى اللسان بأن الله جعله « خادما للقلوب » ، ومترجما عن نتائج العقول . » (٤٣٢) نفهم عنه طبيعة العلاقة الباطنية بين العقل والقلب داخل الفعل الابداعي ، فالابداع فعل عقلي يستهدف العاطفة ، يترجم العقل خدمة للعاطفة . وفى هذه المعادلة يقع العقل / الملكة فى الوسط ، وتقع العاطفة على الاطراف . فالعاطفة تنبئ الملكة / العقل ، لتنتج نصا يستهدف التأثير فى عاطفة المتلقين .

العاطفة ← العقل ← العاطفة

لكن العقل / الملكة يظل جوهر الفعل . ومن هنا سمي العرب الشاعر شعرا لأنه من يشعر بمعنى يفتن (٤٣٣) ولأنها فطنة ابداعية فان الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره (٤٣٤) . وبمزيد من الدقة ذهب صاحب البرهان الى أن الشاعر انما سمي شاعرا لأنه « يأتى » بما لا يشعر به غيره (٤٣٥) ، ليؤكد بالفعل « يأتى » على الطبيعة الابداعية للفعل . أما ما يروى عن أغراض الشعر ، وقواعده ، وأركانه ، كالمذبح ، والهجاء ، أو الطرب ، أو الغضب ، (٤٣٦) فأبسط مراجعة تكشف عن أنها تشير الى استهداف الفعل الابداعي للتأثير العاطفى مع انطلاقه منه . وحين يقول ابن دريد :

وبالشعر يبدى الرء صفحة عقله
فيعلن منه كل ما كان يكتـم

وسيمان من لم يهتظ اللب شعره
فيهلك عطيةـه وآخر دفعـم (٤٣٧)

-
- (٤٣١) اس فتية : ادب الكاتب - نج - محمد محي الدين عبد الحميد - القاهرة - مطبعة السعادة - ط ٤ - ١٩٦٣ - ص ١١ .
(٤٣٢) تـ الكرام المهابد الدرائى المنع فى صنعه الشعر - نج - د ريلون سلام - الاسكندرية - مشاة المعارف - ١٩٨٠ م - ص ٣٣ - ٣٤ .
(٤٣٣) ابن منظور : اللسان - ط دار المعارف - ٢٢٧٥/٢ والجراني . العربيات ص ١٢٧ - والبالاني . اعجاز القرآن - نج : السيد أحمد صقر - دار المعارف - ط ٥ - ١٩٨١ م - ص ٥١ .
(٤٣٤) ابن رشيق . العمدة - ١١٦/١ .
(٤٣٥) ابن وهب . البرهان - ص ١٣٠ .
(٤٣٦) العمدة ١٢٠/١ - قداده بن جعفر - نقد الشعر - ص ٩١ .
(٤٣٧) القالى : الامالى - بيروت - دار الآفاق الحديده - ١٩٨٠ م - ص ١٢ وقارن ببنتى حسان العمدة ١١٤/١ ، وأبى تمام العمدة ٩١/١ ، وأحمد بن يحيى فى العسكرى : المفسون فى الادب - نج عبد السلام هارون - القاهرة - الخانجي - ١٩٨٢ م - ص ٩٩ ، ١٠٠ .

فانه يعلن عن شيوع هذا التصور للملكة العقلية . والصورة في البيت الثاني تؤكد سيادة العقل كسيادة الفارس على الجواد . وليس عبثا أن مقابل اللب الفارس المسيطر هو المفحم ، فتلك علامة على أن المراد هو الطبيعة العقلية للقدرة المبدعة . فاذا قال ابن قتيبة : « وللتسعر دواعٍ تحت البطيء ونبتت المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب » (٤٣٨) . وإذا أوصى أبو تمام البحتري قائلا : « واجعل نبيونك لقول الشعر الذريعة الى حسن نظمه ، فان الشهوة نعم المعين ٠٠٠ » (٤٣٩) فليس المراد الا الاشارة الى موضع الماطفة قبل العمل في الآلية السالمة . اما الجرجاني فيقول في الوساطة : « أنا أقول — أيدك الله — ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء . ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ٠٠٠ » (٤٤٠) مؤكدا الطبيعة العقلية لفعل الابداع مشيرا الى الملكة بالفاظ الطبع والذكاء ، ومشيرا الى تنميتها بلفظي الرواية والدربة ، موضعا أن الهدف هو رفع قوة هذا الطبع المبدع بكل الأسباب أو الوسائل .

والعاطفة في هذا السياق تمثل العامل الفردي في تحريك الملكة أو تنشيطها ، لكن هناك عوامل اجتماعية أخرى تدور حول فكرة البيئة . فما يروى عن « احتفاء القبائل بشعرائها » (٤٤١) ليس الا تأكيدا على الوعي بالأثر الذي تحدثه البيئة في المبدع . ومن هنا فان الشعر يكثر بالحروب . (٤٤٢) ونفاوت الطبائع بين السهولة والتوعر يرجع الى اختلاف البيئة بين البداوة والحضارة كما أن شعر عدى — وهو جاهلي — أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة ، للالزمة عدى الحاضرة (٤٤٣) . إن نسبة فن الشعر كانت استجابة لحاجات بيئية ، يقول النهشلي :

« ولما رأت العرب المنصور ينسد عليهم ،
ويتفلت من أيديهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن
أفعالهم تدبروا الأوزان والأعاريف ، فأخرجوا
الكلام أحسن مخرج بأساليب الفناء فجاءهم

(٤٣٨) الشعر والشعراء — ص ٧٨ ، ٧٩ .

(٤٣٩) الممددة — ٦٥/١ .

(٤٤٠) الجرجاني : الوساطة — تج . محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي — القاهرة — ط ٢ — ١٩٥١ م — ص ١٥ .

(٤٤١) الممددة — ٦٥/١ .

(٤٤٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء — ط تج . محمود محمد شاكر — ٢٥٩/١ .

(٤٤٣) الجرجاني : الوساطة — ص ١٧ ، ١٨ .

مستويا • ورأوه باقيا على مر الأيام ، فالفوا ذلك وسموه شعرا « (٤٤٤) •

فالأمر عندهم ليس أمر استجابة الحداثة لوقع أخفاف الإبل ، لكنه الوعي التاريخي للمجتمع الذي يطالب بتسجيل وتخليد وجوده • أن الشعر هو المعابد العربية التي يسجلون على « أعمدها » الوعي التاريخي للجماعة • وبالإمكان معارضة نقوش أعمدة المعابد ، بنقوش الشعراء على عمود الشعر •

وإذا تذكرنا ملامح المنهج التجريبي القديم فسوف نجد أن الطبع يشتق من الطبيعة ، وأن البيئة مشتقة كذلك منها ، ذلك أن عناصر الطبيعة نتركب فيما بينها فتؤلف هذا وذاك •

من هنا لم يعط التطور حقه في بناء المنهج • ومع أن المناقد القديم كان يعترف بوجود تطور في الطاهرة الأدبية ، وكان يسجل ما يراه أحيانا من تغير في الملكة والبيئة يجعله يدعو إلى الأخذ بالرواية والحفظ لتقوية الملكة (٤٤٥) ، أو ما يراه من أن الشعراء يكررون معاني استنفدها السابقون ، (٤٤٦) ويرفض ربط أحكام القيمة بمعياري التقدم أو التأخر في الزمن فاتحا الباب للمتأخر زمتنا حتى يسبق بشعره قيمة ، (٤٤٧) إلا أنه يعود فلا يستجيب لمحاولة الشعراء الخروج عن أغراض الشعر في صورتها التقليدية ، (٤٤٨) فليقد كانت هذه الأغراض تمثل طبيعة الشعر ، والخروج عليها خروجا على الطبيعة ، وإفسادا للطبيعة ، وخروجا على المجتمع بالمثل ، مادام المجتمع جزءا من الطبيعة فبه ما فيها من ثبات • ومن هنا كان الزمن عنصرا محايدا في التصور المنهجي القديم (٤٤٩) مصاحبا للتطور ، فكسفه ، ويكشف ظهور القوى الفاعلة في الظاهرة الأدبية التي لم يحظ بالنضج والظهور من قبل • ويتوقف الانكشاف أو النضج والظهور على القوى الفاعلة الفردية والجماعية المردودة جميعا إلى الطبع ، أو الطبيعة •

(٤٤٤) المتع ص ٢٣ وقارن بالعمدة ٨٢/١ حيث بفضل ابن رشيق الشاعر على الفطيل لحاجتهم إلى الشاعر في تخليد الآثار ... الخ •

(٤٤٥) الوساطة - ص ١٥ ، ١٦ - والعمدة ١٩٦/١ - ١٩٨ •

(٤٤٦) الوساطة - ص ٥٢ •

(٤٤٧) الوساطة - ص ١٥ - والعمدة ٢٠٠/١ - والشعر والشعراء ٦٢/١ •

(٤٤٨) الشعر والشعراء ٦٢/١ ، ٦٣ •

(٤٤٩) خلافا للدكتور أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب ص ١٢٧ •

وعلى وجه العموم فإن المصطلح القديم اذ يشير الى الملكة المبدعة فما
يسير الا الى قدرة خاصة مفهومة على أساس من فلسفة طبيعية . ترى هذه
الفلسفة أن الطبيعة مصنوعة بتركيب لعناصرها الأولية على نحو خاص من
التركيب . وعلى نحو ثان من التركيب يكون الانسان . أما المبدع فهو
نسق ثالث من التركيب .

فتركيب الملكة المبدعة له نسق خاص وليس عاما شأن القوى الحاسة .
وهي بهذا لا تمثل جزءا من التركيب العام للانسان . بل تمثل - في
النسور الأخير - إعادة تركيب كلى للتركيب العام للانسان في محتواه
الداخلي ، ينشأ عنه تركيب ملكة مستقلة مسئولة عن الإبداع . والناقد
القديم ينظر إليها نظرتة الى جوهر يطرأ عليه بعض الاعراض أو المؤثرات .
هذه المؤثرات على ضربين : مؤثرات انسانية ، ومؤثرات طبيعية . أما
المؤثرات الانسانية فهي ما أسميناه « النحك في الظاهرة » . هذا النحك
أو التدخل ، في ظاهرة الإبداع يشارك فيه العالم والمبدع معا . وهو على
ضربين : ضرب من التدخل يهدف الى شيط الملكة واثارتها ، وضرب
يهدف الى تنميتها والرقى بها . أما الضرب الخاص بتنشيط الملكة واثارتها
فهو بدوره على ضربين : ضرب من التدخل الخارجى يتجلى فيما أسماه
النقد القديم « الامتحان » . وهو لون من الاحراج يثير ، ويختبر . الملكة ،
وضرب من الجهد الداخلى الطبقى يعتمد على نشر معرفة عامة بطقوس
المبدعين وسهامهم فى استشارة الملكة . والضرب الخاص بنمبة الملكة والرقى
بها من ضربى التحكيم فى الظاهرة ، ينقسم كذلك الى ضربين : أحدهما
يمثل فى الجهد التقويى الذى يقوم به الناقد اذ يكشف مساوئ ومحاسن
العمل الإبداعى ، ويناضل بين الأعمال الإبداعية ، وبين المبدعين أيضا ،
فترى أن فلانا أسعر من فلان ، أو أن فلانا أشعر السعراء قاطبة ، أو أشعر
المائلين فى لون محدد من ألوان الفس . وثانى ضربى نمبة الملكة يتمثل
فى التوجهات التى يوجه العالم المبدع إليها ، ويعينه عليها ، لىنى بها
والكتة ، يتمثل فى هذا الصدد وسامان : أحدهما هى الماران أو الدربة التى
تجدد طاقة الملكة ، وتسرع علمها أصعب صور الإبداع . وثانية الوسيلتين
هى الثقافة - أو الأداة ، أو الأدب ، بالمصطلح القديم - التى نمد المبدع
بالمعارف العامة ، والمعارف الخاصة بفنه ، وكانوا يطالبون المبدع أن يكون
« راوية » للأعمال العظيمة التى سبقته فى فنه « حافظا » لها . وعند
ابن طباطبا ، وابن قتيبة ، وابن رنق ، وابن الأثير نماذج لهذه الدعوة
الى الثقافة . وفى مقابل هذه الأضر من المؤثرات الطبيعية . وعلى العموم
فان المؤثرات الطبيعية على ضربين : أحدهما مؤثرات مستمدة من الطبيعة
الفردية ، والآخر مؤثرات مستمدة من الطبيعة الجماعية البيئية . أما المؤثر

الفردى فخلاصته معادلة محدودة يصاغ بها الابداع . والمعادلة الملخصة . للمؤثر الفردى يؤول فيها الابداع الى نشاط عقلى تنيره العاطفة ، ويستهدف . أخيرا التأثير العاطفى . وطبقا لهذه المعادلة يتحدد دور حالات العقل والوجدان فى التأثير على نشاط الملكة المبدعة قبيل بدايته وإبانه . أما المؤثر الطبيعى الاجتماعى فله أشرب كثيرة . فمنها الحروب ، ومنها التفاخر القبلى ، ومنها تعويض المجتمع عن حاجته لعلم اجتماعى تاريخى يسجل ويدرس حركته ، ويكون بهذا الابداع وسيلة لمقاومة الفناء ، والحفاظ على البقاء ، ومنها البيئة بحالتها الجغرافية والحضارية .

ومحصلة لهذه المؤثرات المتفاوتة بين الطبيعة الخالصة بحواسها وجغرافيتها وعناصرها ، والطبيعة الانسانية بعقلها ، ومشاعرها ، إرادتها ، وبدواتها ، وتخلفها . ينكون المستوى الثانى للملكة . أما المستوى الأول فهو تركيب عناصر الطبيعة فى الانسان حيث تنشأ الملكة . فاذا تعرضت لمؤثرات الطبيعة ، تركبت من جديد على نحو خاص ، تتألف منه الملكة الخاصة بالمبدع ، وتفاوتت به ملكات المبدع وسائر المبدعين . ولا بن قتيبة نص شهير فى تفاوت قدرات المبدعين أو طباعهم ، يقول فيه : « المديح بناء والهجاء بناء ، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره » (٤٥٠) . مثل هذه العبارة قد نفع بابا واسعا عند القراءة . قد نرى فى تلك اللمعة كسفا مبكرا للبنائية . لكن ابن قتيبة لا يذكر شيئا عن الطبيعة المستقلة للأدب التى تسمى « أدبية الأدب » (٤٥١) . ولا يرفع المبدأ الجمالى الذى يؤكد على انفصال الابداع عن ، أو تعاليه على ، الدوافع النفسية والاجتماعية (٤٥٢) حتى نضع له ناويلا اسناتيقبا . وقد نقول بضرب من المخالفة ان الابداع بناء ، والنقد هدم أو تحليل ، فنستدعى فكرة التفكيك Deconstruction لكن نظرية التفكيك تعلن أن وراء العبثية الظاهرة فى النص seeming absurdity ضربا من التحولات يجب دراسته مهما كان شكل الخطاب أدبيا ، أو نقديا ، أو فلسفيا ، أو غير ذلك . وهى ترى أن الانسان يغير Transform نفسه خلال عملية التسمية naming وهى بهذا استبقاء ثابت للرابطة

(٤٥٠) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - ٩٤/١ .

(٤٥١) انظر د. صلاح فضل : نظرية السائبة فى النقد الأدبى - المعاصر - الأجلو المصرية - ص ٢٣٢ .

(٤٥٢) انظر فى شرح هذا المبدأ الفصل الرابع من كتاب د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - دار الأندلس - ١٩٨١ م - بعنوان : « التحليل اللغوى الاستطيقى » ص ص ١٨٥ - ٢٢٨ .

بين التغير Crisis والنقد criticism (٤٥٣) • وابن قتيبة لا يفصح عن شيء من هذا ، ولا يعترف بأية عبثية في النص • ولا شك أن فكرة البنائية ، أو علم الاساب ، يصلحان لاعادة تأويل مثل هذه العبارة • ومن الممكن باعادة ترتيب النصوص النقدية ، مع شيء من التركيز على بعض الجوانب ، أن نصنع تأويلاً شائماً أو استنابلياً أو تفكيكياً أو أسلوبياً للنص القديم • لكن هذا الضرب من الاسقاط مع أنه قد ينفع في البرهنة على أن تطوير النقد العربي في نظريات عملية محدثة لم يكن غربة كاملة أو انقطاعاً عن التراث ، وإن كان قطيعة معرفية معه ، إلا أن هذا الاسقاط لن يساعدنا على فهم عبارة واحدة كعبارة ابن قتيبة • انفسا مضطرون الى أن نفهم فكرة البناء هنا في ضوء كلمات مسحبة كالتركيب ، أو النظم ، أو البيت ، أو العمود • ووراء هذه الكلمات تكمن الأفكار التجريبية التي نرى أن الأشياء مركبات من عناصر طبيعية • وإذا تذكرنا ما أسماه « بنظم النثر وحل الشعر » (٤٥٤) ووصف ابن الأثير له بأنه « الكيمياء في توليد المعاني » (٤٥٥) فإن الطابع التجريبي يزداد وضوحاً • والبناء قدرة • من هنا اشتراط البعض في الابداع أن يكون مقصوداً « إذا قصده صاحبه تأني له ، ولم يمنع عليه » (٤٥٦) واشترط بعضهم في تعريف الشعر أن يكون مؤثراً في النفس (٤٥٧) • هذه كلها عناصر تصور تجريبي واحد يقوم على تصور قدرة عقلية لها جدل مع العاطفة في سياق اجتماعي طبيعي ، تتدرج فيه القدرة في ترقبها على سلم التركيب حتى تصل الى درجة تمتلك فيها قدرة استنابلية متميزة تلفح بوجهها من. تتعرض له •

٣ - مصطلحات عملية الابداع :

تناولنا فيما سبق تجليات علامة مختلفة للمفهوم المنهجي التجريبي. للابداع الفني ، فاستعرضنا أوضاع الابداع ، ومصطلحات الملكة المدعة ، واجراءات المنهج القديم في تنشيطها وتنميتها ، وما وراءها من فلسفة تجريبية ، يتدرج فيها التركيب في سام صاعد • وننتقل الآن الى تحليل مفهوم عملية الابداع ذاتها ، والتجليات العلامية لها وآلياتها في الخطاب

Norris Christopher, Deconstruction, Theory & Practice, (٢٥٣)
London, 1982, p. xi, xii.

• المدة ٢٩٣/٢ (٤٥٤)

• المثل السائر ١٢٧/١ (٤٥٥)

• اعجاز القرآن - ص ٥٥ - وتريفات الجرجاني - مادة شعر - ص ١٢٧ •

• منهاج البلغاء - ص ٧١ •

القديم . في هذا الصدد نداول الخطاب القديم مصطلحات الاربعاء ،
والصناعة ، والنحيك ، والبداية ، والطبع . وتسير مصطلحات الاربعاء ،
والبداية ، والطبع الى الابداع حين يكون استجابة فورية لمؤثر بشئ .
وتسير المصطلحات المفايلة كالصناعة ، والنحيك ، والتمهيد ، اليه
كاستجابته بطيئة . ومن الواضح أن بعض هذه المصطلحات يستخدم في
الخطاب القديم للإشارة الى الملكية حيننا والى العملية حيننا . ويميل المدارس الى
الى اثبات وجود نظريتين متعارضتين : الطبع في مقابل الصناعة . على
أساس من التمييز بين الفوري والمتأني . ليس هذا الميل محدثا فحسب ،
فالمصادر القديمة تقع فيه أحيانا (٤٥٨) . والحق أننا نخلط بين محاوله
الخطاب القديم أن يؤسس كل مفهوم على حدس ، وبين طبيعة العلاقة الجدلية
بين الطرفين التي ينهي اليها الخطاب . وكما كانت الآلية الأولى في عملية
الابداع هي الآلية الجدلية بين العقل والقلب التي قدمنا ذكرها ، فإن
الآلية الجدلية بين الطبع والصناعة هي الآلية الثابتة . أما عن فكرة الثنائية
فهي زائفة تخفي عنا العلاقة الجدلية المتداخلة بين الأطراف . ذلك أن
صاحب الصناعة قد يوصف عندهم بأنه مطبوع ، كما وصف ابن المعتز
سارا (٤٥٩) ، وكما وصف أبو هفان أبا نواس (٤٦٠) . والصناعة
الجيدة لا قوام لها بغير طبع . وهدفها اكتساب الطبع ، أو تسميته .

من جهة أخرى فإن القول بالثنائية ، والاكتفاء بآثارها يخفى عنا ما في
الخطاب القديم من نحولات شائعة . فنائية الطبع / الصناعة يؤدي الى
ثنائية الفورية / التأني ، ثم الى ثنائية البداوة / الحضارة . ويقال في
محاوله لخلق وحدة متماسكة من هذا الاستبدال المستمر للثنائية ان
البداوة والفورية والطبع متناسبة ، كما أن الحضارة ، والتأني ، والصناعة
متناسبة . وعند معالجة مشكلة « الابداع » بمعنى كثرة البديع فإن ثنائية
البداوة / الحضارة تتحول الى ثنائية قلة الأصباغ / كثرة الأصباغ ،
أو ثنائية قوة اللغة / سهولة اللغة . من هنا نجد ابن المعتز يحتقر للنقاد
طريما يميز فيهم الجميع خلاصته أن البديع قد « كثر » في أشعار المحدثين
بينما كان « نادرا » في أشعار المتقدمين (٤٦١) . وقبل أن يجذبنا المحور

(٤٥٨) العملة ١٢٩/١ وما بعدها .

(٤٥٩) ابن المعتز : المبتقات الشعراء - نج . عبد الستار أحمد فراح - القاهرة -
دار المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م - ص ٢٤ .

(٤٦٠) المصدر السابق - ص ١٩٤ . يكفى هذا الآن عن جدلية العلاقة لأنها سوف تعالج
شئ من الاتساع في القسم الرابع من هذه الدراسة .

(٤٦١) ابن المعتز : البديع - تبج : كراتشكوفسكي - بغداد - مكتبة الماسي - ط ٢ -
١٩٧٩ م - ص ١ .

«النسائي للزمن ، المفسد / المحدث . فلنركز قليلا في ألفاظ « كثر »
و « نادرا » ، أو « قلة » و « كثره » . ههنا نكتشف أن النظرة كمبة وهذا
مظهر تجريبيته . الفوارى الكمى - لا النوعى - هنا معناه أن مفهوم الابداع
واحد فى الحالين المقدم / المحدث ، تجريبى فى الحالين ، يقوم على الطبع
الذى لا يخلو من الصناعة - وإن قلت - والضافر بين الطبع والصناعة - مهما
كانت الفوارى الكمى - مظهر العلامة الحدلية الحبة فى الخطاب بين
المفهومين .

ولربما كان لمصطلح « الصناعة » بريق خاص فى هذا الخطاب .
فالفن فى الخطاب القديم محمل بفكرة الفرع أو الغرض ، وفنون الشعر
كالمديح والهجاء ، كلها أعراض أو فروع من الشعر . أما الفن Art
فاقرب كلمة اليه هى « الصناعة » . والمتابع لاستخداماتنا المعاصرة يسترعى
انتباهه أننا نستخدم كلمة الفن نوسعا فى وصف المبدعين فى الحرف
كالنسيج أو النجارة ، حتى أصبحنا نعد الفن نوعين : فنا جميلا غير نفى ،
وفنا نفيا . وفى غلب مصطلح الفن Art من الخطاب القديم لجا
الخطاب القديم الى طريق عكسية فوسع لفظ الصناعة ليشمل الفن الخالص .
لهذا سمي أبو هلال العسكري كتابه « كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر » ،
أى كتاب « الفنون » . ولقد تصور بعض الدارسين أن هذا الاستخدام لكلمة
«صناعة طريفة فى الاستخدام « مهينة » غير مشروعة (٤٦٢) فلا يجوز أن
يوصف الشاعر بأنه نساج ، أو نقاش ، أو صائغ . ولحق أن كلمة الصناعة
مصطلح ، ولا مشاحة فى الاصطلاح . ولقد كان الخطاب القديم يتعامل مع
كلمة الصناعة بروح عال من التقدير . كانت تعنى - كما يقول الدكتور نام
حسان (٤٦٣) أعلى درجة من العلم ، وهو العلم المنضبط كما كانت تعنى
أعلى درجات الفن . وهذا الضرب من التحول الدلالي من أقصى العلم الى
أقصى الفن سمة من سمات الخطاب القديم يرشحها تصور الفن (الشعر
خاصة) ضربا من العلم الدقيق الطبيعى يسجل الحياة العربية . أما كلمة
الصناعة فهى أكثر شجوعا فى مجال البديع ، وهى بالمثل تتراوح من معنى
الاتقان الفنى (أعلى الفن) الى معنى التكلف أو الادعاء (أدنى الفن) .
فالتحول على مدرج الدلالة والقمة آلبة أساسية فى الخطاب القديم .

وللموقف القديم من مصطلح الصناعة أو الفن فضائله ، فهو يتسع
لنقاد القديم أن يقبل على النص دون أن يتوقع الجودة والابتكار فى كل
لفظ فيه ، بينما مفهوم الابداع المعاصر لا يخلو - فى بعض الأحيان - من

(٤٦٢) د . عبد المجاد عثمان . نظرية الشعر فى النقد القديم - ص ٧٩ .

(٤٦٣) د . نام حسان : الأصول - ص ١١ وما بعدها .

رومانتيكية يبدو معها المبدع متفجرا بالابداع ، دائب الابتكار ، فى كل كلمة أو حرف ، معنى هذا أن الموقف القديم يقدر فى النص ما هو ابداع ، وما هو ليس ابداعا (سرقة) . وفى بعض الكتابات المعاصرة شعور واضح بهذه الاشكالية ، خاصة لدى السيميولوجيين . من ذلك نجد مفعلا لرولان بات Roland Barthes عنوانه تأثير الواقع The Reality Effect يديره حول ظاهرة خاصة بفن الروائي ، تتمثل فى أن القاص يذكر عادة مادة تفاصيل وصفية غزيرة يغفلها ، عادة ، التحليل البنائي ، موظفا نفسه لعصل وتنظيم الأجزاء articulations الرئيسية من السرد ، وهو يغفلها اما لأنها روائد بعيدة عما يسغل البنية Structure أو لأن وطبقها لا تعدو أن تكون نسخا للجو العام atmosphere

للقصة (٤٦٤) . وفى هذا الوضع للمسكلة شعور - لاشك فى وجوده - باشكالية الحجم المتوقع من الابداع ، وان كان بارت اتساقا مع الموقف المعاصر ، يمتضى فى عقد معارنه بين الوصف Description والسرد Narrative عاملا على أن يدخل الوصف فى البنية ، لأن النص عالم ممثلى بالدلالة يحيا من أى فراغ دلالي ، أو من أى إشارة لا تنسر على الاطلاق . ومن جهة ثانية فان الموقف القديم يتيح للنقاد أن يتعامل مع النص عاملا بقرائنا لا يرى فيه مظهرا لسر خارجه ، وهو موقف استنطافى رضاء الجماليات المعاصرة السائبة أو الشكلية formalism

أما عن الطبع أو الملكة فان اختلاطه بفكرة البدهة أو العيان يجعله فى حاجة الى ايضاح لآليته . ويمثل العيان بما فيه من فورية أو مباشرة آلية الطبع . لكن هذا العيان intuition ليس عيانا فحسب ، وليس عيانا عقليا لمعان عقلية مجردة من التجربة ، وليس عيانا نمونيا . وليس وجدانا أو عيانا متنايفيقيا ندرك فيه الأشياء من الداخل بنوع من المشاركة الداخلة . لكنه العمان التجريبي « وهو الادراك المباشر للناس عن الممارسة المستمرة ، مثل ادراك الطبيب الماهر لداء المريض من مجرد مشاهدته ، وقبل اجراء فحوص وتحاليل طبية » (٤٦٥) . ويقابل بداهة الطبع عند المبدع بداهة الدوف فى المنهج النعدى . وكما أن الطبع ملكة فان الذوى ملكة برسخ وتسفر بالممارسة والاعبياد والتكرير (٤٦٦) . ومن هنا علل ابن سلام فدره العالم فى الموسمى على التمييز بين الصوت الحسن والقبص بقوله : « يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاسنماع له ، بلا صفة

Roland Barthes, The Reality Effect in French Literary Today, A Reader, edited by, Tzvetan Todorov, trans by R. Carter, cambridge, 1982, p. 11.

(٤٦٥) د. بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة - ص ١٦٩ - ١٧٠ .

(٤٦٦) ابن خلدون - المقدمة - ط المكتبة التجارية - ص ٣٩٩ ، ٤٠٠ .

مفهوم الابداع - ١٤٥

ينتهي إليها ، ولا علم يوقف عليه ، وإن كثرة المدارس لتعدى على العلم به . فكذاك الشعر يعلمه أهل العلم به . » (٤٦٧) وشبيه بهذه العبارة قول إسحاق الموصلي : « أن من الأشياء أسباب يحبط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة » (٤٦٨) . ومن ذلك تلك العبارة التي يرويها ابن رسيق : « ليس للجودة في الشعر صفة ، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز . » (٤٦٩) . والفكرة وراء هذه النقول واحدة : أن الذوق ملكة ، آليتها المعاينة المباشرة ، أو هي المعرفة ، وهي تجريبية ، ومباشرة ، أو هي العقل لأنها تقع في النفس حيز التمييز ، والذوق بهذا هو المعادل الموضوعي المعاكس لمفهوم الطبع عند المبدع ، وكلا المفهومين صادر عن نصورات تجريبية واحدة .

وهذه البديهة – أو الحدس – مخالفة للحدس المالي ورغم اشتراك الاسم . الحدس هنا ليس لمحة تدرك فيها الروح صورها وحالاتها الخاصة كما يرى كرونسه (٤٧٠) . الحدس عند كرونسه رؤيا ، وفعل نظري لا ارادي ، وخيال ، وصورة ، وعاطفة ، غير ذي صلة بالنزعة العقلية والمنطق (٤٧١) . والقوة الحدسية عنده هي المبدع نفسه حين يكون في أول الأمر حدسا محضا ، وهذا هو التسلسل الأول عنده ، أو هو السطح الأول من سطوح دائرة الابداع ذات السطوح الثلاثة ، جب تجمع النفس في ميزة وحيدة هي الصورة الفنية . ويمكن – بالاستنباط والتحليل – أن نلخص التشرعات الثلاثة في المعادلات الآتية :

١ – الحدس (المركب القبلي الفني) = عاطفة + خيال

٢ – الإدراك = الحدس (تصور) + مقولة (كم ، كيف ، نوع ،
النخ وكلها تصورات) أي المركب القبلي المنطقي = موضوع + محمول .

٣ – الظهور (المركب القبلي العملي) = الإدراك + رغبة في العمل .

(٤٦٧) ابن سلام . طبقات الفحول ٦/١ ، ٧ وقد وصف د . مدور جملة « وإن كثرة المدارس لتعدى على العلم به » بقوله . « تلك الحقبة الرائعة » لأنه فهمها على نحو تافه – النقد المنهجي ص ١٨ .

(٤٦٨) الموازنة : ٤١٤/١ وانظر قول الآمدي . « وهو علة ما لا يعرف الا بالدوحة ودائم التجربة وطول الملازمة » ٤١١/١ .

(٤٦٩) العمدة : ١١٩/١ .

(٤٧٠) جون ديوي : الفن خبره – ص ٤٥٠ .

(٤٧١) انظر في هذه الصفات . كرونسه . المحمل في فلسفة الفن – ص ٢٤ .

٣٠ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ١٦٣ على الترتيب .

ومن الواضح أن هذا الانتقال الجدلى للروح شديد البعد عن مفهوم
البديهة فى الخطاب القديم .

كذلك فان مفهوم الطبع القديم مختلف عما يسمى فى المدرسة
الفرنسية فى علم الطباع باسم الحدس الطباعى ، وهو المرحلة الثانية من
مراحل علم الطباع الثلاث : الاستقراء الطباعى الذى يدور فى الوقائع ،
ثم الحدس الطباعى ، ثم فهم الطبع والتحقق من الحدس ، وفيه عودة الى
الوقائع . وقوام الحدس الطباعى : « أن نضع أنفسنا فى موضع ذلك الطبع
فنذكر بنوع من التعاطف صدور تلك الطريقة فى القول أو الفعل عن هذا
الطبع » (٤٧٢) . ومن الواضح أن التعويل على فكرة التعاطف Sympathy
لم يفل به أحد من القدماء ، لكنها شبه ومقارنات تعين على إبراز الطبيعة
الخاصة لمفهوم الطبع فى الخطاب القديم .

وعلىنا الآن فى ضوء ما قدمناه من تعريف للمفهوم التجريبي
أو المنهجي للابداع الفنى أن نضع بعض القراءات ، ولتكن قراءتنا لهذا النص
للأمدى عن البديع المستكره :

« وانه كان يندر من هذه الأنواع المستكرهه على
لسان الشعاع المكر البيت [الواحد] والبيتان
فيتجاوز له عنه ، لأن الأعرابي لا يعول الا على
قريبته ، ولا يعتصم الا بشئطوره ، ولا يسمي
الا من قلوبه ، فأما المتأخر الذى يعطى على قواله ،
ويجذب على أمثاله ، ويتعلم السعر تعلمها ، وبأخذه
تلقاها فمن شأنه أن يتجنب المذموم [منه] ،
ولا ينبع من تقدمه الا فيما استحس منهم ،
واسجد لهم ، واختبر من كلامهم ، أو فى
المنوسط السالم اذا لم يقدر على الجيد البارع ،
ولا يوقع الاختيار والاستكثار مما جاء عنهم نادرا
ومن معانهم شادا ، ويجعله حجة له وعذرا ، فان
الشاعر قد يعاب أشد العيب اذا قصد بالصنعة
سائر شعره ، وبالابداع جميع فنونه ، فان تلك
مجاهدة للطبع ومغالبة للقريحة ، مخرجة سهل
التأليف الى سوء التكلف وشدة التعمل . » (٤٧٣) .

(٤٧٢) د . سامى الدروبي : علم الطباع - المدرسة الفرنسية - القاهرة - دار
المعارف - ١٩٦١ م - ص ٣٢ .
(٤٧٣) الأمدى : الموائمة - ٢٥٩/١ - ٢٦٠ ، والأقواس المعقوفة [] تضم زيادات
رأها محقق الموازنة .

أما عن أمراض الابداع فهي تظهر فى هذه الألفاظ : التكلف ، التعميل ، المجاهدة ، المغالبة ، وكلها من تلك الأمراض النى تسيء الى الابداع ولا نوقفه كالسى . أما عن الملكة فهي فى : القريحة ، الخاطر ، القلب ، يقدر . أما عن العملية فهي : الطبع على قالب ، والحذو على الأمثلة ، والتعلم . والنلقن ، والصنعة ، يقابلها التعويض على القريحة ، والاعصام بالخاطر ، والاستقاء من الغائب (الطبع) . أما الزمن فبنجلي فى ذلك التباين بين الموقف الابداعى الذى يقفه « المتأخر » فى مقابل موقف « من تقدمه » . كذلك فإن الإشارة الى « الأعرابى » لا تخلو من الالمح الى بعد من الجغرافية السئمة السى يمازى فيها البدوى والحضرى . وبنجلي النظرة التجريبية الكمية فى : ينذر ، والمكرر ، والبيت والبيتان ، والاستكنار ، ونادر ، وشاذ . وفى التحليل النهائى نجد أن المتأخر والمتقدم متفقان كفا ، مختلفان كفا . ويظهر فى النص آلية العلاقة الجدلية بين الطبع والصنعة فى الخطاب القديم . ذلك أن الطبع ينطوى على نوع من الصنعة -- وإن فلت -- والصنعة تنطوى على محاولة تعلم الطبع أو اكتسابه . والغاية الأخيرة هى الوصول الى ما سماه النص « سهل التأليف » ، حيب تنسب السهولة الى القوة أو الطبع التلقائى ، ويشير التأليف الى فكرة التركيب المعروفة فى الأساس التجريسي للمنهج . هذه الثانية -- بهذا البعد الاشارى أو الشففى -- نستوعب العنصرين الجدليين : الطبع والصنعة . وآلية التحويل الدلالى ظاهرة تماما فننائية البديع المستكره / البديع المستحب . تفضى الى الأعرابى / ما قد يسمى بالحضرى ، نفضى بدورها الى المتقدم / المتأخر ، تفضى الى الخاطر / الحذو ، تفضى الى الطبع / الصنعة . هذه الآلية تحاول أن تستوعب ثنائيات محتدمة فى المجتمع فى حلول عملية منهجية . ولا شك أن هناك نوعا من الكلاسيكية الواضحة فى موقف الآمدى -- أو لنقل موقف الخطاب القديم -- من الابداع عند المتأخرين . وليس المراد هنا بالكلاسيكية أن الموقف القديم كلاسيكى بالقباس الى الموقف الحديث والمعاصر ، لكن المراد هو أن هذا النص يمكن قراءته فى ضوء عبارة هوراس : « اقنظ أثر السلف أو فلتبتكر شيئا متحانس الأجزاء » (٤٧٤) . انه المفهوم الذى شاع من بعد فى عصر النهضة الأوربية عند كانسليمان ، وجماعة الشريا ، وبلتيه وغيرهم من الكلاسيكيين (٤٧٥) . والسلف عند هوراس يقابلون المتقدمين عند الآمدى . وتجانس الأجزاء هو نفسه معيار سهولة التأليف . ولبس المراد القول ان القدماء قد نقلوا

(٤٧٤) هوراس : فن الشعر - ت . د . لويس عوض - الهيئة المصرية العامة

للكتاب - ١٩٨٨ م - ص ١١٦ .

(٤٧٥) انظر د . غنيمى هلال : الأدب المقارن - الأنجلو المصرية - ط ٣ - ١٩٦٢ م -

ص ٢١ .

عن «موراس» لكنه الموقف الواحد حين تتحد المشاكل أو تتشابه ، وموراس يعين على فهم الآمدى • وليس تجانس الأجزاء ، أو سهولة التأليف مصطلحات انطباعية غامضة كما يرى الباحثون ، لكنها فى ضوء المنهج التجريبي القائم على العيان المباشر مفهومة ولا تخلو من قدر من الدقة • ولقد عالج الآمدى الابداع فى هذا النص فى ضوء فكرة احتذاء المثل ، بينما نجد فى الخطاب القديم ضربا آخر من العلاقات مع التراث ، مثل علاقة « التوليد » ، وهى : « أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر نقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد ، وليس باختراع ، لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضا « سرقة » اذا كان ليس آخذا على وجهه » (٤٧٦) • ويظل القاسم المشترك الأعظم فى هذه العلاقات التراثية والنصاوية هو الموقف الكلاسيكى من جهة ، والفهم التجريبي الطباعى من جهة أخرى •

- ٤ -

نطور المفهوم

حياة الأفكار يختلف عن حياة الناس والنباتات • لكن هناك تصورا شائعا يعيىس الاولى على البانية • وينكشف عوار هذا التصور حين ندرك أن حياة الفكرة ليست مراحل متميزة من الميلاد ، الى النضج ، فالكهولة والشيخوخة ، فالموت ، أو من البذرة ، الى النمرة ، فالذبول والجفاف • لكنها حركة اجتماعية تستدعى فيها الفكرة ما يقابلها ، الى أن تتجاوزهما ثالثة ، فبطفر المجنم طفراته خلال جدل الأفكار • ولأنه هو نفسه جدل الواقع فان هناك وحدة دائمة فى وسط التنوع المنير • وفى ضوء هذا الفهم كان المفهوم المنهجي للابداع الفنى نشاطا طبيعيا سركيبيا لقدرة طبيعية ، تعمل فى مادة ، مستعينة بأدوات • ثم أفرز الخطاب تنويعات علامية منيرة يلح أولها على سمات الطبع ، وهو ما نسميه بالمفهوم الأسلوبى ، ويلح ثانيها على سمات النص ، أو الشئ الذى تم ابداعه ، وهو ما نسميه بمفهوم البلاغى ، ويالح ثالثها على وضع مفهوم الابداع الفنى فى سياق فلسفى شامل ، وهو ما نسميه بالمفهوم الفلسفى • وعلينا أن نشرع فى شرح مدلولات هذه المصطلحات وتجلياتها العلامية فى الخطاب النقدى القديم •

١ - المفهوم الأسلوبى :

لقد وضعت للأسلوب تعريفات كثيرة كنرة بالغة (٤٧٧) ، ونستخدمه هنا بمعنى : طريقة تعبير الانسان عن نفسه (٤٧٨) ، وهو أكثر شيوعا ،

(٤٧٧) استوفى هذا الموضوع د • صلاح فضل فى فصل بعيران : مفهوم الأسلوب ، فى كتابه : علم الأسلوب - مبادئه واجراءاته - بيروت دار الآفان الجديدة - ط ١ - ١٩٨٥ م - ص ٨١ - ١١٤ • وانظر ويلك : نظرية الأدب - الفصل الرابع عشر - ص ٢٢٣ - ٢٢٩ •

(٤٧٨) أحمد أمين : النقد الأدبى - النهضة المصرية - ط ٥ - ١٩٨٣ م - ص ١٦ - د • محمد عبد المطلب : اللغة والأسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ م - ١٦١ ، د • صلاح فضل : علم الأسلوب - ص ٩٠ ، ٩١ •

لأنه أقربها من الدلالة اللغوية المعجمية ، فالأسلوب لغة الطريق (٤٧٩) .
وليس هذا الاستخدام تعريفا نهائيا للأسلوب ، والا كنا متجاهلين
للتطورات الضخمة التي شهدتها الأسلوب في تاريخه . لكنه تعريف
اجرائي فعال في ايضاح جانب من تصور النقد القديم لمفهوم الابداع
الفني .

هذا مع أن القدماء لم يفهموا مصطلح « الأسلوب » في ضوء فكرة
التعبير عن الذات ، بل تصوروه امكانات محددة مسبقا كامنة في طبيعه
اللغة ذاتها من ناحية ، وفي تقاليد النوع الفني من ناحية أخرى ، فهو
أسلوب العرب في كلامهم ، كنعدد الأغراض في القصيدة ، أو رفيع
المختصرة في الخطبة ، أو ابتدائها بالحمد ، أو الدلالة المستفادة من أمر
نحوي كتقديم الخبر على المبتدأ . الأسلوب بهذا « طريق » معبد مألوف ،
ليس المبدع أول سالكيه . الأسلوب ابن المجمع ، أو معطباته للفرد .
وسوف نورد في ننايا العرض أدلة وشواهد على هذا الفهم . ومن الواضح
أن المفهوم الحديث يقوم على فكرة غريبة عن النصور السابق تسمى
الانحراف أو التضاد البيوي (٤٨٠) .

أما المراد بالمفهوم الأسلوبى للابداع الفني في الخطاب فهو ذلك
التصور الذي يرى في الابداع الفني اظهارا لسمات الطبع من القوة
والنلقائية والسهولة والتدفق ، بحيث يصبح النص مرآة لهذه السمات
موسوما بها . أو بما يعينها .

وأول علامات هذا الفهم استخدامهم مصطلح « الفحل » . وفي
مرحلة باكورة من التأليف النقدي (٤٨١) سأل أبو حاتم السجستاني
الأصمعي : ما معنى الفحل ؟ فأجاب : « يراد أن له (أى الشاعر) مزية
على غيره ، كمزية الفحل على الحقائق » (٤٨٢) . والفحل ذكر الابل ، وهو
موصوف بالقوة والعرامة ، ويقال للشاعر مجازا ، يوصف به علقمة
وجرير والفرزدق (٤٨٣) . أما الحقائق فصغار الابل (٤٨٤) . والتعريف

(٤٧٩) اللسان ص ٢٠٥٩ والأساس ص ٢١٧ .

(٤٨٠) انظر . د . صلاح فضل : علم الاسلوب - ص ص ١٧٩ - ٢٠٦ .

(٤٨١) اعاد المؤرخون أن يبدأوا التاريخ بان سلام نرعم أسبقية الأصمعي ، انظر :

أحمد أمين : النقد الأدبي - ص ٢٠١ ، طه ابراهيم : تاريخ النقد - ص ٧٤ ، د . مندور :

النقد المنهجي - ص ١٢ ، د . عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر - ص ١١ .

(٤٨٢) الأصمعي : فحولة الشعراء - نج : د . محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد

الزيني - المطبعة المنيرية - ١٩٥٣ م - ط ١ - ص ١٣ .

(٤٨٣) الثعالبي : فقه اللغة - ص ١٥٧ ، الأساس ص ٣٣٥ .

(٤٨٤) الأساس ص ٩١ .

هنا يسير الى مفاهيم الأصالة ، والجدة ، والنفوس ، وهى من صميم فكرة الابداع . ومن الواضح ان فكرة الفحولة مسنودة من الطبع ، أو الطبيعة . ومن عالم الحيوان خاصة ، اتساقا مع التصور التجريبي الذى يوصى الى فكرة القوة والملكة ، ويلمح الى فكرة البادية ، والى الموقف الكلاسيكى الباكر . وسرعان ما تحولت فكرة الفحولة عند الأصمعى الى لغة نقدية تلج على ما يتسم به الطبع من قوة ، ويشيع فيها مصطلحات ثلاثة على مدرج تنازلى :

الفحل — الصالح — ما ليس بفحل ولا صالح

لكن الأصمعى لم يوفق الى أن يستخرج من الفحولة اطارا تحليليا للكشف عن سمات الطبع فى تجليها عبر النص . ويبدو أن هذا ما حاوله ابن سلام . لا يعنينا فى شيء تسمية كتابه : أهى طبقات الشعراء أم طبقات فحول الشعراء ؟ (٤٨٥) الأحق بأن يشغلنا هو موقفه من فكرة شيخه الأصمعى عن الفحولة . ففى الموضوع الذى نتوقع فيه لفظ الفحول يضع لفظتى « المشهورين المعروفين » (٤٨٦) . وحين يصرح بلفظ الفحول ينعنه بكلمة المشهورين (٤٨٧) . فابن سلام يتقدم بعد الأصمعى نحو ضبط فكرة الفحولة بضوابط موضوعية أولها السهرة . وابن سلام واع تماما بأنه يسعى الى القول العلمى ، لا القول بالهوى (٤٨٨) ، أو الانطباعية غير العلمية . وهذا بالضبط ما أراده حين قال : « وللشعر صناعة وثقافة يعرّفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات . . . » (٤٨٩) ومن هنا حاول أن يضع دراسة معيارية للفحولة تطمح الى ترتيب مستويات الفحولة ترتيبا شاملا من واقع الشعر العربى ، مستعينا بمعايير : الشهرة ، ووفرة الانتاج (الكم) ، والجودة (الكيف) .

ومن خلال هذه المعايير انصب الحاح الخطاب النقدى على سمات الطبع وتجليها فى النص . يقول الجميعى :

« وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة
شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأن
شعره كلام ليس فيه تكلف . والمنطق على المتكلم

(٤٨٥) محمود محمد شاكر — مقدمة طبقات فحول الشعراء — القاهرة — مطبعة المدنى — ط ٢ — ١٩٧٤ م — ص من ٢١ — ٢٧ .
(٤٨٦) طبقات الفحول — ٣/١ .
(٤٨٧) نفسه — ٢٣/١ .
(٤٨٨) نفسه — ٢٣/١ — ٢٤ .
(٤٨٩) نفسه — ٥/١ .

أوسع منه على الشاعر ، والشعر يحتاج الى البناء
والعروض والقوافي ، والمتكلم مطلق ينتخب الكلام
• وانما نبغ بالشعر (أى النابغة) بعد ما أسن
• واحتسك ، وهلك قبل أن يهتر « (٤٩٠) »

النص الابداعي (الشعر) هنا موصوف بحسن الديباجة ، والروني،
والجزالة ، والخلو من الكلف ، وكلها - خاصة الأخيرتين - صفات يمكن
أن يوصف بها القدرة المبدعة نفسها • أما البناء ، والعروض ، والقوافي ،
فهى حاجات ، أو « ضرائر » تضطر اليها الملكة • وفكرة الحرية المطلقة
هنا فى مقابل الضرورة ، أو لنقل الحرية المقيدة ، ليست الا مظهرا لتمييز
القدرة الابداعية وتفوقها • ومن هنا استحق النابغة الثناء بالنبوغ
أو الفجولة فهو مسن ليس من الحقائق ، محتسك ليس من المهترين ، أو هو
باختصار ، قوى الطبع يكشف شعره عما فى طبعه من السهولة (حسن
الديباجة والروني) والقوة (الجزالة) ، والتلفائية (الخلو من الكلف) •
وبرغم جهود ابن سلام لم يفلح فى اكساب مقولة الفجولة الضبط العلمى
الكافى ، ولم يخرج منها باطار تحليل نافع فى تحليل حماليات النص
بوصفها مجلى الطبع •

والى جانب مصطلحات الابل تاتى مصطلحات الجياد لتؤدى نفس
العمل • يروى ابن سلام : « كان يقال : الأخطل اذا لم يجىء سابقا فهو
سكيت • والفرزدق لا يجىء سابقا ولا سكيتا ، فهو بمنزلة المصل • وحرير
يجىء سابقا وسكيتا ومصليا » (٤٩١) • هنا نجد نعوت الخيل طبعا
لترتيب وصولها فى السباق :

السابق ← المصل ← السكيت

وكلها مراتب لنفس الفكرة : القوة الباهرة • أما الشاعر الردى،
فيسمى - من مصطلحات الابل - المقحم ، والنبيان (٤٩٢) • وبين الابل
والخيل يظل التصور تاريخيا بالمعنى الذى تقصده فى النقد المعاصر ،
والذى يسمى أحيانا الاتجاه الخارجى لدراسة الأدب ، عندما نقصر
مصطلح التاريخية على دراسة تغير الأدب فى الزمان (٤٩٣) • ذلك أن
جوهر التصور القديم رد النص وطبيعته الجمالية الى سمات الطبع ، وهى

(٤٩٠) نفسه - ٥٦/١ •

(٤٩١) المصدر السابق - ص ٣٧٥ •

(٤٩٢) نفسه - ص ٧٩ • وانظر العمدة ٣٠٨/٢ •

(٤٩٣) ويليك : نظرية الأدب - ص ٨٩ •

سمات تقع « خارج » النص . هنا نلمس ملمحا نسبيا في المفهوم القديم يروغ الى علم نفس الملكات .

وطغت بعد ابن سلام النزعة التاريخية التسجيلية على النزعة القيمية في مبحث الطبقات . ولم تعد كلمة الطبقة مرتبطة بفكرة تراتب الفحولة السابفة . وهذا ما يظهر في طبقات ابن المعز ، ربما لأنه كان يدرس المحدثين العباسيين ، وهؤلاء لا يوصفون بالفحولة ، بل بلهظ آخر هو لفظ « مفلق » (٤٩٤) . وفي نفس الوقت سماع مصطلح الطبع في الخطاب بمعنى القوة أو القدرة . وفي بعض الأحيان كان مصطلح « القرية » من مصطلحات الملكة يحل محل الطبع . ومن مظاهر ربطه فكرة الطبع بفكرة القوة وصفه للسيد الحميري بقوله : « كان ساعرا سريفا حسن النمط مظهره جمل ، منكم السعر مع ذلك » (٤٩٥) . بقوله « مطبوعا جدا » لا معنى له الا أنه قادر جدا ، سهل جدا ، تلفائى جدا ، أو لنقل فيه سمات الطبع بدرجة عالية . والنعت هنا ينصب على الشاعر لا النص لأن الإلحاح ينصب على الطبع .

ويظهر هنا الموقف الكلاسيكي في قوله « حسن النمط » فالنمط المحاكى أو المتبع نمط جاهلي . ويبدو أن نسبة الجملة « مع ذلك » لا يخو من روح الدهشة ، ربما كانت الدهشة لأن الحميري لبس جاهليا ويأني شعره في نفس الوقت ناضجا بالطبع في أعلى صوره ، ومحكما . وكانت المثلثات تسمى المحكمات (٤٩٦) ، أى أنها كانت صفة جاهلية . وههنا نجد مصطلح « الطبع » موصوفا به من نوقع أن يوصف بالصنعة ، وهذا مظهر من جدلية العلاقة بين المصطلحين النى يجعل محاولة الفصل بينهما في تصور الابداع محاولة خاطئة تماما .

ولعل هذا كله يدل على أن النقد منذ القرن السابع . ومع استواء المنهج ، قد طور مفهوم الفحولة الى مفهوم الطبع ليكون أطوع للمنهج العلمى . وأغلب الظن أن مفهوم الفحولة جاهلي ، أخذا برواية الجاحظ أن الشعراء عند العرب أربع طبقات : الفحل الخنبد (النام) ، ثم المفلق ، ثم الشاعر ، ثم الشعور (٤٩٧) . وإذا صح هذا الفهم فبالامكان رؤية

(٤٩٤) ابن المعتز . طبقات الشعراء - ص ١١٠ ، ١٤٧ ، ٣٠٣ وفارن ناسامه بن مقفد : البديع في نقد الشعر - نج : د . أحمد أحمد بدوى ، د . حامد عبد المجيد - مراجعة إبراهيم مصطفى - وزارة الثقافة والارشاد - مطبعة البابى الحلبي - ١٩٦٠ - ص ٢٩٨
 حث يقول : « والشعراء ثلاثة : جاهلي ، وإسلامي ، ومفلق » .
 (٤٩٥) ابن المعتز : طبقات الشعراء - ص ٣٢ .
 (٤٩٦) الجاحظ : البيان والبيان - ط السندوبى - ٢١/٢ .
 (٤٩٧) نفسه - ٢١/٢ - ٢٢ وقارن بالعمد ١٣/١ ، ١١٤ - ١١٥ .

مصطلح الفحولة فى ظلال المفاهيم الأولية التى تهيب بالنونمية والأسطورة، وتخلط عالم الانسان بعالم الحيوان . ولنا أن نقدر الجهد الكبير الذى بذله الأصمعى وابن سلام فى اكساب المفهوم طابعا علميا مقبولا . وبسيادة مصطلح الطبع ، ثم الصنعة ، فان العلم العربى يكون قد حقق فطبعة معرفية صحيحة بينه وبين التصور الجاهلى . أما المطالبة بمحاكاة القصيدة الجاهلية فكانت مطلوبة على مستوى « الأسلوب » دون مستوى التصور . وإذا أخذنا برواية الجاحظ فسوف تظهر كلمة المفلق فى ضوء جديد ، وسوف نرى فيها مظهرا من قنوع أو محاولة اقناع الشاعر المحدث بأن أعلى مراقى الاجادة عنده سوف تظل دون الاجادة الجاهلية ، اسمافا مع المبدأ الجمالى الكلاسيكى الداعى الى محاكاة القديم .

أما عند ابن قتيبة فى « الشعر والشعراء » فلا يبقى من مشروع ابن سلام الا معيار الشهرة وكلمة « طبعة » سنعمل مرة بمعنى الفئة أو المجموعة ، وتستعمل مرة أخرى بمعنى مستوى الجودة حين يذكر « أقسام الشعر وطبقاته » (٤٩٨) . وهى عنده أربعة : ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه دون معناه ، وضرب حسن معناه دون لفظه ، وضرب تاخر لفظه ومعناه (٤٩٩) . وفى الامكان مقارنة هذا التقسيم بالتقسيم الرباعى الذى ذكره الجاحظ : الفحل ، المفلق ، الشاعر ، الشعور ، لكنكشف أن جميع نعوت حسن الشعر عند ابن قتيبة هى المقابل العكسى الايجابى لسمات الطبع ، وأن جميع نعوت سقوط الشعر هى مقابلها العكسى السلبى .

ولقد احتفل ابن قتيبة بفكرة الطبع احتفالا شديدا ، فعرف الشاعر المطبوع (٥٠٠) ، وذكر تفاوت الشعراء بنفاوت الأغراض (٥٠١) ، وتفاوت أحوال الطبع بنفاوت الأعراض التى تعرض للغريزة كسوء الغذاء ، أو الحزن ، أو طبيعة الوقت (٥٠٢) ، وما يؤثر فى الطبع من دواع أو دوافع (٥٠٣) ، وذكر التثقيب منمنا بعبيد الشعر (٥٠٤) ، وعد الشعر بناء (٥٠٥) ، ليؤكد أن مفهوم الطبع يستوعب مفهوم الصنعة فى جدليتهما .

(٤٩٨) انظر فى المرتين : الشعر والشعراء - نج . أحمد محمد شاكر - دار المعارف -

ط ٢ - ١٩٨٢ م - ٥٩/١ - ٦٠ .

(٤٩٩) المصدر السابق - ٦١/١ - ٧٠ .

(٥٠٠) نفسه - ٩٠/١ .

(٥٠١) نفسه - ٩٣/١ .

(٥٠٢) المصدر السابق - ٨٠/١ - ٨١ .

(٥٠٣) نفسه - ٧٨/١ .

(٥٠٤) نفس الموضع .

(٥٠٥) نفسه ٩٤/١ .

وابن قتيبة ، وابن المعتز شاهدان على تعميم الحركة العلمية لمصطلح البع
كمدخل لفهم الابداع .

ومن الأفكار الدقيقة الدالة لديه قوله : « **والتكلف من الشعر وان**
كان جيدا محكما فليس به خفاء على ذوى العلم ، لتبينهم ما نزل به صاحبه
من طول التفكير ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف
ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه » (٥٠٦) . ههنا تصريح
بأن النص (الشعر) مرآة تكشف سمات الطبع المبدع ، من خلال
مصطلحات أمراض الابداع ، مع ربط هذا الكشف المعرفي بالعلم ،
أو لنقل أدوات المنهج ، مع علامتين نصيتين دالتين خاصتين بالخطأ في
المعاني حذفاً وزيادة . ههنا مظهر من محاولة الفهم الأسلوبى أن يطور
الحاجة على سمات الطبع الى منهج لتحليل النص .

وابن قتيبة نموذج على الفهم القديم لمصطلح « الأسلوب » ، فبعد أن
فتح الباب أمام المبدعين مؤكداً أن جودة الشعر ليست قاصرة على الزمن
القديم وحده (٥٠٧) يعود بعد استعراض تسلسل الأغراض فى قصيدة
المدرح فينهي الشاعر عن أن يخرج عن مذهب المتقدمين ويقول : « **والشاعر**
المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام » (٥٠٨) .
فدل السياق على أن كلمة « الأساليب » تعنى عندهم الطريق النابت الموحد
المعبد الذى يوجب الموقف الكلاسيكى على المبدع سلوكه ، والتى تبدأ
بالترام تسلسل الأغراض ، وتنتهى بدق التراكيب اللغوية مثل ابتداء
المقدمة الطللية بنمط من أنماط محددة كطلب الوقوف عند امرئ القيس .
أو طلب التحول الى الطلل بالتحية عند النابغة ، أو السؤال عن الدمنة
عند زهير ، فحسب .

أما عن المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى فلا نلتمسه فى مصطلح
« الأسلوب » بل فى مصطلح الطبع . ولما كان الطبع عندهم يحمل معنى
العادة التى تكتسب بالمران - من بعض الوجوه - فان مصطلح الصنعة
قد نشأ ليشرحه لا ليقابله . ودل مصطلح الصنعة على أن الشعر صناعة .
أى يمكن وضع علم مضبوط لنقده والسمون عليه . وبطريق الاستقاق
أصبح نعتا للمرسل (الشاعر المطبوع) ، وللرسالة (الشعر المطبوع) ،
ولعملية الارسال (الطبع والبدئية والارتجال) ، فاذا ظهرت مشكلة
التركيب الفنى عولجت بأن نعكس خصائص الطبع على النص . ومن هنا

٥٠٦) نفسه - ٨٨/١ .

٥٠٧) نفسه - ٦٢/١ ، ٦٣ .

٥٠٨) نفسه - ٧٥/١ .

استخدم الآمدى أسلوب القصر فقال : « ليس الشعر عند أهل العلم به
الا حسن النأتى ، وقرب المأخذ ٠٠٠ الخ » ذاكرا نعوتا كلها تعكس سمات
الطبع ، فنعكس قدره على أن يأتى ، أو يأخذ بالتعبير ، أو أن يضع
الألفاظ فى مواضعها المعتادة ، بوصفها الألفاظ المعتادة المستعملة فى
معانيها ، مع لياقة المستعار للمستعار له ، وهى علامة السهولة والتلقائية
ثم عاد الى أسلوب القصر فقال : « فان الكلام لا يكفى البهاء والرونق
الا اذا كان بهذا الوصف ، وبلك طريقة البحرى » (٥٠٩) . ويدل القصر
الأول على أنه يحاول أن يلتزم بالمفهوم العلمى للشعر أو للابداع - وتدل
جميع النعوت التى ذكرها على فهمه النص فى ضوء جماليات متعالية عليه
هى جماليات الطبع . أما القصر الأخير فيكشف إعجابه النهائى بالبحر
وهناك عناية ملحوظة بمحاولة ترجمة المفهوم الأسلوبى للابداع الى اطار
تحليلي للنص .

ويبرز مصطلح الصنعة مزيد بروز مع الجرجاني صاحب الوسطاة .
وهو مدرك تماما للعلاقة الجدلية بين الطبع والصنعة حتى انه يصف
قصيدة الحمى للمجننى بأنها جاءت « مطبوعة مصنوعة » . وهذا القسم من
الشعر هو المطمع المؤيس » (٥١٠) . الطبع والصنعة يلتقيان نعتا لنص ،
ذلك أن الطبع يستوعب الصنعة ، وهى تسعى اليه . أما المطمع فعلمة
سهولة النص الظاهرة التى يظن معها المتلقى أنها سهولة الابداع بينما
هى مظهر تلقائية الطبع . من هنا يكون المؤيس علامة على تعالى الطبع
المبدع على سائر القدرات ونميزه منها . النص فى هذا السياق مرآة
الطبع . ومصطلح الصنعة مظهر العناية المزايدة بالنص وتحليله معبرا
الى الطبع . لذا يسوق الجرجاني نماذج كثيرة من البديع تجنيسا ،
ومطابقة ، واستعارة ونمتيلا ، أو تشبيها (٥١١) . كانه يبحث فى البلاغة
عن أدوات جديدة لتحليل النص كشفا عن ملامح الطبع الذى أبدعه .

والخطاب النقدي فى النماذج السابقة فى احتفاله بالطبع لا يضع
له سقفاً أو أفقا آخرى لذا يجب معارضنه بخطاب الباقلانى فى « اعجاز
القرآن » حبيب يسعى الى أن يقرر أن للطبع مدى فى قوته لا يبلغ حد
الكمال لأنه غارق فى النفاوت ، والنقص ، والنغرات . والباقلانى مدرك
تماما لفكرة كشف النص عن الطبع وسماته ، فاذا تقدم الانسان فى
صناعة النقد « فهو يميز قدر كل متكلم بكلامه ٠٠٠ » (٥١٢) وهى فكرة

(٥٠٩) الموازنة : ٤٢٣/١ .

(٥١٠) الوسطاة - ص ١٢١ .

(٥١١) نفسه ص ٣٤ وما بعدها .

(٥١٢) الباقلانى اعجاز القرآن - ص ١٢٠ وانظر أيضا ص ١٢٥ .

صريحة في الكشف عن أخذه بالمفهوم الأسلوبى للإبداع . لكنه مشغول بملاحظة تفاوت الطباع (٥١٣) على مدرج القوة والضعف ، محاولا أن يبرهن على أن نظم القرآن « جنس متميز ، واسلوب متخصص ، وقبيل عن النظر منخلص » (٥١٤) ، بمعنى أن أعلى مدرج القوة للطبع عاجز عن بلوغ النظم القرآنى . ومع ما فى هذا الموقف من نعمة التقليل من شأن الطبع إلا أنها فى الواقع نعرف بهذا المفهوم ، وباتخاذ النص (القرآن/النسج) وثيقة أو مرآة لقوة المبدع (الله / الشاعر) . وموقف الباقلانى من البديع يكشف - على نحو خاص - موقفه من مفهوم الإبداع ، فهو يرفض القول ان وجود البديع فى القرآن دليل اعجازه ، على أساس أن البديع ليس خرفا للعاده أو العرف ، وأن استدراكه بالتعلم ممكن ، أما القرآن فليس له مثال يحتذى ، ولا يصح وقوع مثله اتفاقا ، كما يفتق البديع فى ملح من شعر الشاعر ، وفليل من رسائل الكاتب ، واليسير من خطب الخطيب (٥١٥) . البديع ، اذا من العادة والعرف ، والطبع يمكن تكوينه بالتعلم والاعتقاد ، وهو بهذا متفاوت ، وتفاوته مناط النظر الى الشعر بوصفه صناعة ، وليس ابداعا خالصا . وعناصر الفهم الاسلوبى هنا قائمة كاملة . . . ولاشك أن هناك عنصرا مذهيبا فى خطاب الباقلانى ، وأن فضية الاعجاز قضية مكلمين لا علماء ، وأننا أمام حالة من تداخل أو تفاعل - بالدقة - المستويات الثلاثة للخطاب . لكن المفهوم الأسلوبى يظل سليما لم يمس .

ونظرية البيان عند الجاحظ والباقلانى صورة من هذا المفهوم الأسلوبى . ذكر الباقلانى البيان فى موضعين كان فيهما يعنى الإبلاغ عن ذات النفس (٥١٦) ، واشتهر به الجاحظ فى كتابه «البيان والتبيين» (٥١٧) ، حيث أراد به « الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى » وهو المعانى القائمة المحجوبة فى الصدور والأذهان والنفوس . هذا المعنى قريب من مفهوم الأسلوب بالمعنى الحديث الذى يرى فيه طريقة المبدع فى التعبير عن ذات نفسه . وعندما يميز الجاحظ بين خمسة أصناف للدلالات على المعانى :

(٥١٣) اعجاز القرآن ص ص ٣٦ - ٣٨ .

• (٥١٤) نفسه ص ١٥٩ .

• (٥١٥) نفسه ص ١١١ - ١١٢ .

• (٥١٦) نفسه ص ١١٧ ، ٢٨٦ .

(٥١٧) هناك خلاف حول اسمه هل هو البيان والبيان أو هو البيان والتبيين ؟ والثانى فيه جمع بين الارسل والنلقى انظر الشاهد البوشخى ؛ مصطلحات نقدية وبلاغة فى كتاب البيان والتبيين للجاحظ - بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٢ - ص ص ٢٥ - ٤٦ .

اللفظ ، الإشارة ، العقد ، الخط ، الحال أو النصبة (٥١٨) . يبدو لنا أنه يفعل ما يفعله سوسنيور حين يجعل اللغة جزءاً من العلامات الدالة ، وعلم اللغة جزءاً من علم العلامات ، أو علم السيميولوجيا العامة (٥١٩) . هذا وإن كان الدكتور نصر أبو زيد يرى أن الجاحظ لا يتوقف طويلاً أمام الفروق التي تتوقف أمامها السيميولوجيا العامة (٥٢٠) ، إلا أن الجاحظ يظل - فيما يبدو لأول وهلة - سابها إلى الفكرة العلامية . لكننا يجب أن نحذر الخلط والاسقاط ، ذلك أن مفهوم العلامة المعاصر يشير إلى كل مزدوج يفيد الدال والمدلول معا (٥٢١) ، وليس كذلك مفهوم البيان ، أو الدلالة القديم . والجاحظ - خاصة - يرى أن المعاني مطروحة في الطريق (٥٢٢) ، أي أنها شيء ثابت لا يتطور ، أما فكرة السمطقة ، أو إعادة بناء العلامة فإنها غير مطروحة . وهناك أخيراً في فلسفة اللغة التمييز بين الدلالة الوضعية والالتزامية حيث تشير الدلالة الوضعية إلى مستوى لا تقول بوجوده الأبحاث اللغوية المعاصرة ، بالإضافة إلى ما فيه من تصور سكنوني للمعنى . وبرغم التباين الشديد بين مفكرى البنيويين المحدثين فإنه : « إذا كان هناك نمط واحد يصل الحقل المنبأين للمفكر البنيوي معاً ، فهو المبدأ - الذي أعلمه أول مرة سوسنيور - القائل بأن اللغة نسكة متفاوتة differential من المعنى . فلا يوجد دليل ذاتي ، أو رابطة فرد لفرد بين الدال signifier والمدلول signified الكلمة كأداة توصيل (منطوقة أو مكتوبة) والمفهوم الذي تعمل على انارته . كلاهما يوضع في مسرحية من الملامح الفطرية حيث اختلافات الصوت والادراك Sense هي العلامات الوحيدة على المعنى » (٥٢٣) . وهذا الصور لا مقابل له في كلام الجاحظ . والتباعد ، إذا ، بين الفهم القديم والحديث لا سبيل إلى تجاهله . والتفسير الأدق هو الذي يربط نظرية البيان القديمة بفكرة اظهار سمات الطبع والقوة . فالمعنى القائم

(٥١٨) السان والسين - ٦٩/١ والحبران ٣٣/١ ، ٣٥ ، ٤٥ .

(٥١٩) د. صلاح فضل : نظرية البائيه - ص ٤٤٦ .

(٥٢٠) د. نصر حامد أبو زيد . العلامات في التراث - ضمن أنظمة العلامات : مدخل السيميوطيفنا - اشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد - القاهرة - دار الياس المصرية - ١٩٨٦ م - ص ٧٨ .

(٥٢١) د. صلاح فضل : نظرية النائية - ص ٣٩ ، سيزا قاسم : السيميوطيفنا حول بعض المفاهيم والأبعاد - ضمن أنظمة العلامات - مصدر سابق - ص ١٩ - وقارن بسوسنيور : فصول من دروس في علم اللغة - ت . د. عبد الرحمن أيوب - المصدر السابق - ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

(٥٢٢) الحيوان ١٣١/١ .

Christopher Norris, Deconstruction, Theory & Practice, (٥٢٣) Methuen, London, 1982, p. 24.

بالصدر عند الجاحظ شيء عام متداول يسعى المرسل الى اظهاره ، لكن القدرة التي تقوم بالازهار تهدف في الواقع الجمالى الى اظهار هونها وتأثيرها . ومن هنا كان اعجاب الجاحظ بتعريف العتابي للبلاغة ، وهو : « البلاغة اظهار ما غمض من الحق ، وتصوير الباطل في صورة الحق » (٥٢٤) لما ينطوى عليه من الاحتمال بالقدرة المبدعة القادرة على العبث بالمعاني عبثا يكشف عن غموضها وتأثيرها في عقول ونفوس المتلقين .

وهكذا فان المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى الذى احتفل بفكرة القوة منذ الأصمعى ظهر فيه من يضع حدودا لهذه القوة كالباقلانى ، كما ظهر من يحاول صياغته على هيئة نظرية ذات طبيعة بيانية وظيفية ، ثم جاء عبد القاهر لبطرح نظرية أهم ما فيها املاكها لنموذج ناضج لتحليل الاسلوب من خلال فكرة النظم ، مستفيدا بجهود من عمقوا فكرة ظهور الطبع فى النص ، ومن حاولوا أن يضعوا لها حدا ، ليعمل بهذا النصار الى منتهى نضجه .

التقط عبد القاهر فكرة النظم ببعدها النحوى البلاغى بعد أن استعملها الجاحظ ، وربطها القاضى عبد الجبار المعتزلى بالنسب النحوية (٥٢٥) فأخرجها من مقام الفرض العلمى الى التجربة والتحقيق . فأوجد الاداة التحليلية التي كانت مفتقدة فى التصور الأسلوبى للابداع . رسل عبد القاهر محافظا على المفهوم الأسلوبى للابداع . ومن مظاهر هذه المحافظة نميزه بين نوعين من الكلام أو الشعر : الأول هو ذلك الذى حسبته « كالأجزاء من الصنيع نلاحق وينضم بعضها الى بعض حتى تكبر ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا نقضى له بالحدف والأسنادية وسعة الذرع وسعة المنة ، حتى يستوفى القطعة وتأتى على عدة أساب » ، فهو هنا واع بأن النص بأصباغه مرآة لقوة طبع المبدع ، وأستاديه ، وسعة ذرعه ، وشدة منته . ونوع الشعر هنا هو ما لا يظهر الا باكتمال أجزاء كبرة من النظم . أما الثانى فهو « ما نرى الحسن يهجم عليك منه دفعة ، ويأتبك منه ما يملأ العين ضربة ، حتى تعرف من الببت الواحد مكان الرجل من الفضل » (٥٢٦) وهو هنا يرى فى النص مرآة الطبع كذلك . ونوع النص هنا هو ما كان دقيق النظم حتى ان الببت الواحد منه كاف للحكم على قوة الطبع ، وعلى أن صاحبه - كما يقول عبد القاهر

(٥٢٤) البيان - ١٥٧/١ .

(٥٢٥) د . شوقي صيف . البلاغة تطور وتاريخ - دار المعارف - ط ٦ - ص ١٦١ .

(٥٢٦) الدلائل - ص ٨٨ ، ٨٩ .

« فحل » و « صناع » • ومن الجلي أن الجمع بين الفحولة والصناعة من مظاهر العلاقة الجدلية بين الطبع والصناعة داخل عملية الابداع الفني •

٢ - المفهوم البلاغي :

قيل في تعريف البلاغة كلام أكثر من أن يختصر • وللقدماء فيه أقوال شديدة التباين والكثرة (٥٢٧) • أما المحدثون فقد أدلوا بدلوهم على أنحاء متباينة ، فمنهم من يراها مطابقة الكلام لمقتضى الحال (٥٢٨) ، ومنهم من يؤثر الاحتفاظ بالمصطلح القديم مع محتوى أدبي جديد (٥٢٩) ، ومنهم من يراها مظهرا من حاجة اجتماعية الى تحقيق المنافع من خلال ما يسمى بالكمال الظاهري (٥٣٠) ، والبعض يحاول أن يعيد عرضها في ثوب الاسلوبية (٥٣١) •

أما المراد ههنا فهو استخدام اجرائي لكلمة البلاغة تعنى فيه تصور الابداع الفني بوصفه تراكبا وتجاوزا لأصباغ ، أو أبواب ، أو وجوه محددة من التراكيب • ومثل هذا التصور منوع مفهوم اذا تذكرنا شعر البديع وما صحبه من مغالاة الشعراء في جمع الأصباغ ، وقد كان لهذه المغالاة صداها النقدي • ولقد شغل البلاغيون بجمع هذه الأصباغ ، فذكر ابن المعتز في كتاب « البديع » خمسة أصباغ مما يسميه البديع ، وثلاثة عشر صبغا مما يسميه محسنات (٥٣٢) • وذكر الفخر الرازي

(٥٢٧) انظر في تعريفاتها : د • أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها - بغداد - مطبعة المجمع العلمي العراقي - ١٩٨٣ م - ٤٠٢/١ - ٤٠٦ ، وله : أساليب بلاغية - الكويت - وكالة المطبوعات - ١٩٨٠ م - ص ص ٥١ - ٦٠ ، البيان ٧٥/١ - ٨٠ ، ٩٠ - ١٠٦ ، الصناعتين : ١٥ - ٦٧ ، التلخيص : ٣٣ - ٣٧ ، الاشارات والتنبيهات لمحمد ابن علي الحرجاني - تج : د • عبد القادر حسبي - نهضة مصر - ص ص ١٤ - ١٧ ، مقدمة ابن خلدون ط المكتبة التجارية الكبرى ص ص ٥٥٠ - ٥٥٣ •

(٥٢٨) د • علي البدري : بحوث المطابقة لمقتضى الحال : زاد النقد الأدبي السليم - مطبعة السعادة - ط ٢ - ١٩٨٤ - ٨٦/٢ - ٩٣ •

(٥٢٩) د • أحمد مطلوب : أساليب بلاغية - مصدر سابق - ص ٦٢ •
(٥٣٠) د • مصطفى ناصف : عن الصيغة الانسانية للدلالة - مجلة فصول - المجلد السادس - ع ٢ - يناير ١٩٨٦ م - ص ٩٦ ، ٩٧ حاشية رقم (١) •
(٥٣١) د • محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوبية - ص ٣ • والكتاب كله نموذج

على هذا الاتجاه •

(٥٣٢) يرى كراتشكوفسكى أن أسس ابن المعتز في تصنيف البديع والمحسن غير واضحة ولا كذلك أسباب مقابله بين أشكال الاسلوب الجديد والمحسن beauties (مقدمة كراتشكوفسكى لكتاب البدع P. 11) والجواب عليه أن ابن المعتز تجاوز مع الواقع الادعائي ، فما كان جديدا على التراث سموه بديعا ، وما كان مطروقا سموه محاسن ، حتى برهن أن ما يسميه الناس بديعا مطروق كذلك فقد اللفت تخصصه وأصبح عاما على المحاسن •

١٦١ - مفهوم الابداع -

فى « نهاية الإيجاز » ثلاثة وعشرين صبغا بديعيا . وذكر أسامه بن منقذ فى كتاب « البديع فى نقد الشعر » ما يربو على التسعين . هذا الزايد لا يتسق الا مع نظره للإبداع برى فيه جمعا لأصباغ . وادا نظرنا فى تعريف القزوينى للبلاغة نجده بعد أن يقول انها مطابقة الكلام لمقضى الحال مع فصاحته ، نسغله مقامات الكلام ، وجميع ما منل به عليها لم يكن الا خصائص نصية مل التنكير ، والاطلاى ، والتقديم ، والذكر والحذف ، والفصل والوصل ، والايجاز والاطناب (٥٣٣) . ولا يوجد فى هذا كله انتقال حقيقى من النص الى الطبع الذى أنتجه ، انما هو انشغال تسم بأصباغ النص ، يصدر عن تصور مفاده أن الإبداع الفنى عملية تجمع تجاورى synchronic للأصباغ .

ولعل أقدم نص وصلنا (٥٣٤) يحمل هذا المفهوم كتاب « قواعد الشعر » لثعلب . فيه يقرر أن قواعد الشعر أربعة : أمر ونهى وخبر واستخبار (٥٣٥) وكلها أمور نصية . « ثم تتفرع هذه الأصول الى : مدح ، وهجاء ، ومراث ، واعتذار ، وتشبيب ، وتشبيه ، واقتصاص أخبار » (٥٣٦) . نحن هنا أمام هرم مقلوب ، فبدلا من أن تكون أغراض الشعر أصلا والنص فرعا ، أصبح النص أصلا والأغراض فرعه ، بل انه ليرفع صبغا بلاغيا هو التشبيه فيصبح غرضا من الأغراض - اذا أقمنا الهرم . والتصور العام للإبداع فى هذا السياق تصور تجميعى يتحول معه ثعلب الى التعريف والتشيل لأصباغ بلاغية كثيرة ، هى على الترتيب : التشبيه ، الإفراط والغلو ، لطافة المعنى ، الاستعارة ، حسن الخروج ، مجاورة الأضداد (يستخدم لفظ المجاورة) ، المطابق ، الجزالة ، انساق النظم (العروضى بمعنى خلوه من السناد والاقواء والاكفاء والاجازة والايطاء) . و « أبلغ الشعر » (٥٣٧) عنده « ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأيهما وقف عليه معناه » (٥٣٨) ، وهى علامات نصية . ومن الشائق أن نلاحظ طريقة ثعلب فى استخدام الرمز الحيوانى فيذكر الأبيات السوايق ، ثم المصلبة ، ثم المججلة ، ثم الموضحة ، ثم المرحلة .

(٥٣٣) القزوينى : اللخيص - ص ٣٣ - ٣٥ .

(٥٣٤) على ما يرى د . محمد عبد المنعم شفاهى فى مقدمة : ثعلب : قواعد الشعر -

البابى الجلبى - ط ١ - ١٩٤٨ م - ص ٢٠ ، ٢١ .

(٥٣٥) قواعد الشعر - ص ٢٤ .

(٥٣٦) نفسه - ص ٣٨ وما بعدها .

(٥٣٧) لفظة أبلىع من عند الشارح موضع فراغ فى النص ، وهناك شواهد من كلام

ثعلب بعد هذا النص ترجحها .

(٥٣٨) المصدر السابق - ص ٦٣ .

هذه كلها نعوت للنص لا للطبع الذي أنتجه ، أى أن ثعلب يحولها الى أصباغ بصرية خلافا لاستعمال الأصمعى لها .

وكتاب البديع لابن المعتز شهادة حاسمة على أن البصري وراء الأصباغ كان ظاهرة ملحوظة فى مستوى المبدعين . هذا المستوى له قيمة نقدية لا نجهل ، ويطلق عليه المستوى الذهبى من الخطاب النقدي . ولقد ذكر ابن المعتز أن البديع (الأصباغ) قد « كثر فى أسعارهم » ، وضرب المثل بحبيب بن أوس الطائي الذى شغف به « وأكثر منه » . ونسبه بصالح ابن عبد القدوس الذى كان فى الأمال مشغولا بها لا ينسرها فى شعره . ولا يجعل بينها فصولا (٥٣٩) . وهذا كله صريح فى هذه النزعة نحو التجاور التزامنى للأصباغ .

ولم يكن التحول عن رمز الحيوان بعد ثعلب خلاصا من هيمنته الرموز فى الخطاب النقدي ، فلقد أحل الخطاب البلاغى رمز العقد المنظوم محله . نجده عند إبراهيم بن المدبر حين يطالب البليغ فى تعامله مع اللفظ « أن ينظمه فى سلكه مع شقائقه كاللؤلؤ المنشور » (٥٤٠) ، ونجده عند ابن طباطبا حين يرى الشعر « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب حياته ، ويغض مستبطنه » (٥٤١) وهى طائفة من الرموز : السبيكة - السيول - أخلاط الطيب ، تنبع من رمز العقد بما فيه من معنى تزيينى تجاورى أو تجميعى . ويلج ابن الأثير على رمز العقد المنظوم فيذكر أن الصناعة اللفظية تحتاج الى ثلاثة أشياء ، أولها اختيار الألفاظ المفردة مثل « اللآلىء المبددة ، قابها سخر وتنسقى قبل النظم » ، وثانيها نظم كل كلمة مع أختها مثل « العقد المنظوم فى اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها » ، وثالثها الغرض المقصود مثل « العقد المنظوم ، فتارة يجعل اكلبلا على الرأس ، وتارة يجعل قلادة فى العنق ، وتارة يجعل شنفا فى الأذن » (٥٤٢) .

وفى صوء هذا الفهم التجميعى تفهم عبارة اسحاق بن وهب فى البرهان حين يقول :

-
- (٥٣٩) ابن المعتز - البديع - ص ٥٨ .
 (٥٤٠) إبراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء شرح : د . زكى مبارك - دار الكتب المصرية - ط ٢ - ١٩٣١ م - ص ٣٢ .
 (٥٤١) ابن طباطبا : عيار الشعر - تع : د . عبد العزيز بن ناصر المانع - السعودية - دار العلوم - ١٩٨٥ - ص ١٤ .
 (٥٤٢) المثل السائر - ١٦٣/١ .

« والذي يسمى به الشعر فائقا ، ويكون اذا
اجتمع فيه مستحسنات رائقا : صحة المقابلة ،
وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ،
واصابة التشبيه، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف،
والشاكلة في المطابقة ، وأضداد هذه كلها معيبة
تجملها الآذان ، وتخرج عن وصف البيان(٥٤٣) »

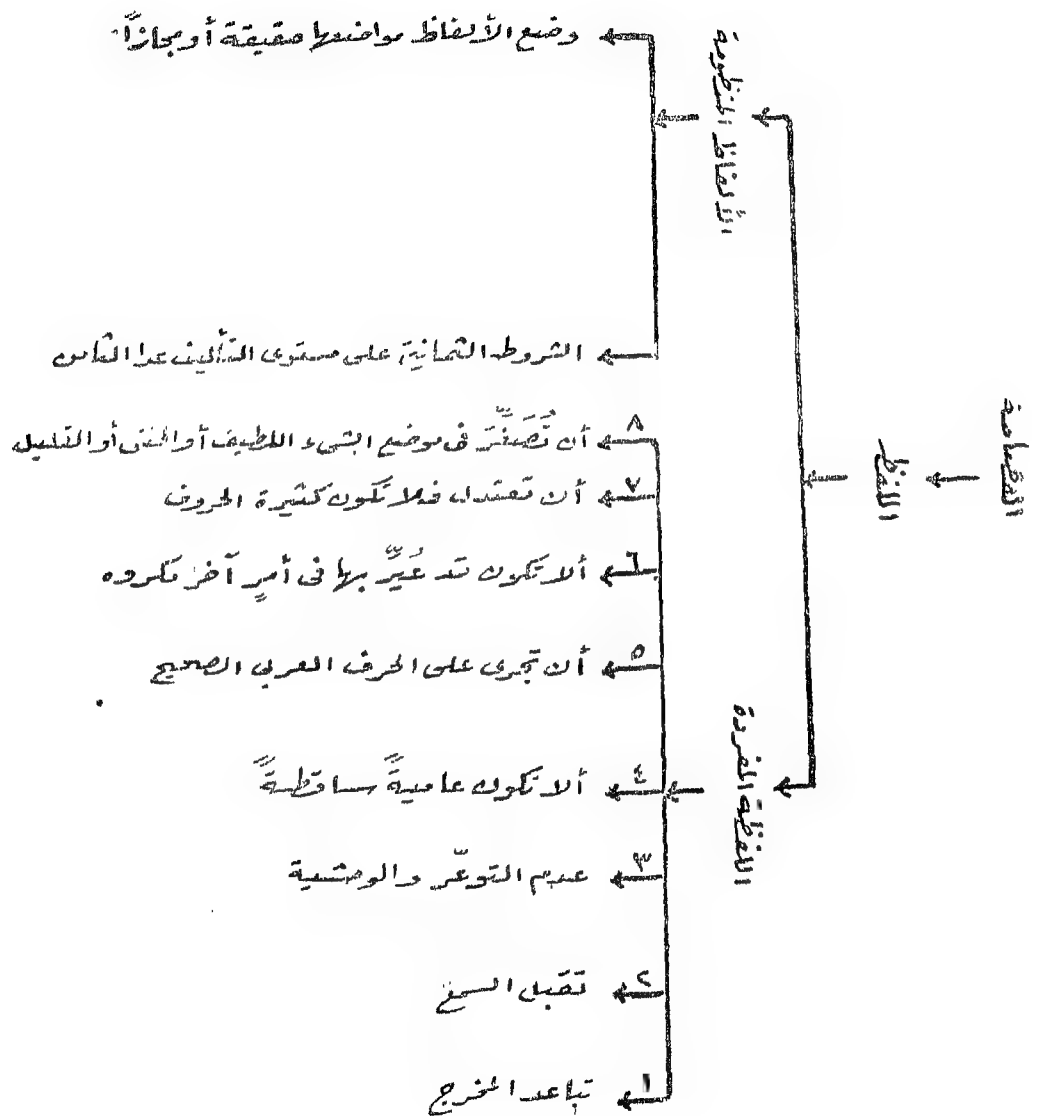
فوجه تفوق الشعر عنده « اجتماع » هذه الأمور التي لاتعدو أن تكون
أسبابا بلاغية بعضها ذو أصول في عبارات الأسلوبيين كالصحة والجزالة
والاعتدال والاصابة والتكلف *

وشبيه بهذا قول ابن سنان الخفاجي عن الفصاحة ، بعد أن يقرر
أهمية العلوم الأدبية للعلوم الشرعية : « ولبس للمذاهب الى هذا المذهب
مندوحة عن إبان الفصاحة التي وقع التزايد فيها موقعا خرج عن مقدور
البشر » (٥٤٤) *

فالفصاحة تحل محل أفكار البلاغة والأسلوب والنظم ، وتصبح
هي مناط التحدى القرآني ، وسر اعجاز الكتاب الكريم ، على نحو كمي ،
يعبر عنه بلفظ « التزايد » . والقارىء لسر الفصاحة يدرك أن مفهوم
الفصاحة عنده لا يختلف عن مفهوم البيان كثيرا ، مادام معناهما واحدا ،
وهو الظهور . ولا تكاد تخرج دراسته للفصاحة عن المخطط التالي :

(٥٤٣) البرهان : ص ١٣٩ *

(٥٤٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة : - شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي -
القاهرة - مكتبة صبيح - ١٩٦٩ م - ص ٤ *



ومن الجلي أن المخطط ينصاعد الى أن يبلغ بالفصاحة مداها ، وهو ما يسميه بوضع الألفاظ مواضعها حقيقة ومجازا ، وهى فكرة بلاغية تعد الباب الذى دلف منه الى كثير من الأصباغ ، فدرس التقديم والتأخير ، والاستعارة ، والتشبيه ، والايغال ، والمعاظلة ، والكناية ، والمناسبة بين الألفاظ صيغة ومعنى ، والفواصل والأسجاع ، والتصريح ، والتناسب بين الالفاظ المجانسة . ومن هنا نفهم انكار ابن سنان أن يحد الناس البلاغة بمثل قولهم : لمحة دالة ، أو معرفة الفصل من الوصل أو أن نصيب فلا تخطئ وتسرع فلا تبطل ، ورأى أنها نعوت لا تحده (٥٤٥) ، وما ذلك الا لأنه يريد تعريفا أعم يفتح الباب للتزايد فى الأصباغ .

وعلى ذات النحو نفهم انكار الفخر الرازى لجميع ما يقال فى مدح اللفظ من مثل : جودة السبك ، وصحة الطبع ، مؤكدا على أهمية النظر الى الدلالة الالتزامية (٥٤٦) ، فما ذلك الا لأن فكرة الدلالة الالتزامية من أهم الأفكار التى أناحها له عبد القاهر الجرجاني بكنابسه : الدلائل ، والألررار ، والقول بها ضرورة من ضرورات فكرة النظم . والفخر الرازى ينفذ من هذا كله الى الاحتفال بجميع الأصباغ .

وأساس القضية عند الفخر الرازى أنه يبطل القول بأن مناسط الاعجاز القرآنى مخالفة أسلوب القرآن لأسلوب الشعر والخطب والرسائل (٥٤٧) ، (وهذا لا يمكن فهمه الا اذا كان معنى الأسلوب يشبر الى الخصائص المقررة لكل نوع أدبى والتى تمثل الطريق الواجب سلوكه لكل سالك والا خرج عن حد النوع الأدبى كما خرج القرآن عن حد الشعر وسجع الكهان) ، ومناسط الاعجاز عنده مزايا وبدائع النظم القرآنى ، لذا : « وجب على العاقل أن يبحث عن تلك المزايا والبدائع ما هى وكم هى وكيف هى ولا يمكن ذلك الا بالبحث عن حقيقة المجاز ، والحقيقة ، والاستعارة ، والتشبيه ، والتمثيل ، وحقيقة النظم ، والتقديم والتأخير ، والايجاز ، والحذف ، والوصل ، والفصل ، وسائر وجوه المحاسن المعتبرة فى النظم والنثر » (٥٤٨) .

وفكرة التجميع البلاغى واضحة وضوحا باهرا فى عبارة الفخر الرازى ، فالهدف هو المزايا والبدائع . لفظ البدائع شديد الوضوح فى دلالته على الفكرة . وطريق البحث فيها ينقسم الى خطوات ثلاث : السؤال

(٥٤٥) سر الفصاحة : ص ٥٠ .

(٥٤٦) فخر الدين الرازى : نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز - القاهرة - مطبعة

الأدب والمؤيد - ١٣١٧ ، - ص ١٤ ١٥ .

(٥٤٧) نفسه ص ٦ .

(٥٤٨) نفسه ص ٧ .

الماهوى ووظيفته التعريف ، والسؤال الكمي ووظيفته الاحصاء والتصنيف ،
والسؤال الكيفي ، الذي يذكر بفكرة الحال المطابق ، ووظيفته ربط البدائع
بالغرض والحال . واذا تذكرنا خصائص الصناعة اللفظية التي ذكرناها
عن ابن الأثير . فاننا نستطيع أن نؤكد أننا أمام خطوات علمية واحدة
نقوم أساسا على التصنيف والاحصاء (مادام التعريف ضربا من التصنيف
الماهوى) . وهذا كله يفضى الى جمع الاصباح ، أو ما يسميه الفخر
« وجوه المحاسن المعنبرة » .

ولا يخلف الأمر عنه عند الرماني في (النكت في اعجاز القرآن) .
فهو يعلق الاعجاز بالبلاغة ، التي هي « ايصال المعنى الى القلب في أحسن
صورة من اللفظ » ، فيعلقها على حسن اللفظ ، مهيذا لتفتينها الى عشرة
أنسام أو أصباح ، الایجاز ، والتشبيه ، والاستعارة ، والسلاوم ،
والفواصل ، والتجاسس ، والتصريف ، والمضمين ، والمبالغة ، وحسن
البيان (٥٤٩) . « وظهور الاعجاز في الوجوه التي نبينها يكون باجتماع
أمور يظهر بها للنفس أن الكلام من البلاغة في أعلى طبقة » (٥٥٠) .
فكان ما يجمعه النص الابداعي يفتته التحليل البلاغي .

والخطابي بالمثل يقسم الكلام الى ثلاثة أقسام : البليغ الرصين
الجزل ، والفصيح القريب السهل ، والجائز الطلق الرسل ، ثم يقول :
« فمحازات بلاغات القرآن من كل قسم من هذه الأقسام حصه ، وأخذت
من كل نوع من الأنواع شعبة ، فانتظم لها بامتزاج هذه الأوصاف نمط
من الكلام يجمع صفتي الفخامة والعدوبة » (٥٥١) . فالخطاب القرآني
— كما يظهر في هذا النص — ذو طبعة تجميعية . علامات هذا النصور :
بلاغات ، الأقسام ، الأنواع ، انتظم ، امتزاج ، الأوصاف ، وهي ألقاظ
شديدة الوضوح .

وأهم ما عند الخطابي نظريته في البيان . لا يبدأ الخطابي نظريته
كالجاحظ بتحديد أنواع العلامات ، فهو أكثر انشغالا بالعلامة اللغوية .
يقسم الخطابي الكلام الى لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما ناظم ،
والتصريح بذكر الرباط يكشف التمايز بين مفهوم العلامة المعاصر ونظرية

(٥٤٩) الرماني . النكت في اعجاز القرآن — نج . د . محمد زعلول سلام ، د . محمد
حلف الله أحمد ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن — دار المعارف — ط ٣ — ١٩٧٦ م —
ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٥٥٠) نفسه — ص ٧٨ .

(٥٥١) الخطابي — بيان اعجاز القرآن — ضمن المرجع السابق — ص ٢٦ .

البيان القديمه • ويروى الخطابى أن فضائل هذه الأقسام الثلاثة توجد « مجموعة » فى الخطاب القرآنى (٥٥٢) ، وهو يستعمل لفظ مجموعة على نحو لانهى دلالة • فتصور الابداع يفهى فى النهاية الى فضائل أو أصباغ تتجمع •

وهناك نقطة مشبهة فى سيات تفاخل المفهوم البلاعى للابداع فى الخطاب النقدى • تلك هى المرزوقى شارح حماسة أبى تمام ، وصاحب المقدمة الشهيرة لها النى عالج فيها تعريف عمود الشعر • ويرى كلاين - فرنك Felix Klein-Frank أن الذين سبقوا المرزوقى فى شرح الحماسة لم يكن لهم أى معيار نقدى جمالى - aesthetic - critical criteria

بينما اتجه المرزوقى هذا الانجاه (٥٥٣) • فما هذا المعيار ؟ انه بالطبع مراجعة أسس أبى تمام فى الاختيار ، وشرحه لعمود الشعر • وقد يبدو غريباً أن يكون شارح عمود الشعر الأشهر صاحب نظرة بلاغية للابداع • ولنوضح هذه المفارقة • عمود الشعر عند المرزوقى سبعة أبواب : سرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم ، ومناسبه المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشده اقتضائها للقافية (٥٥٢م) • هذه الحائى كلها لمست الا سمات الطبع معكوسة على النص ، أى أنها صادرة عن مفهوم أسلوبى للابداع • مع هذا فان مفهوم المرزوقى نفسه بلاغى ، فهو يتعامل معها بوصفها « أبواباً » أى أصباغاً • ولنقارنه بكلام القاضى عبد العزيز الجرجانى فى الوساطة :

« وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى
الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة
اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف
فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولأن كثرت
سوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً
بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع
والاستعارة اذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام
القريض » (٥٥٤) •

(٥٥٢) المصدر السابق - ص ٢٧ •

(٥٥٢م) Felix Klin - Frank, The Hamasa of Abu Tamam, Leiden, E.J. Brill, 1972, p. 147.

(٥٥٣) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة - نشر : أحمد أمين وعبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ط ١ - ١٩٥١ م - ١١/١ •
(٥٥٤) الوساطة : ص ٣٣ ، ٣٤ •

هنا نقع على أصل كلام المروفي بالفاظه ، فما الاختلاف ؟ المروفي صنف الخصائص أبوابا معدودة ، بينما عبارة القاضي تضم علامات على قوة الطبع فحسب . ويتضح الفارق ساطعا حين نلاحظ أن المروفي قد حذف تماما غزارة البديهة ولم يشر إليها ، فهو مشغول بخصائص النص لا الطبع ، والقاضي ينف موقفا مناقضا . ولقد أضاف المروفي بابين لم يشر إليهما القاضي : مشاكلة اللفظ للمعنى ، مناسبة المستعار منه للمستعار له ، وهما بابان صما . وبعد أن يغيب المروفي عمود الشعر الى نسعة أبواب أو أصابع ، يعاق جودة الشعر ، لا على أحدها ، ولكن على مجموعها « ومن لم يتبحر بها كلها فمقتدر سدهته منها يكون نصيبه من التبحر والاحسان ٠٠٠ » (٥٥٥) ، أي أننا - أمام البصور التجميعية البلاغى الذى يرى الابداع حشدا لأصابع ، أو نظاما للعقد فريد .

٣ - المفهوم الفلسفى :

هذا هو المفهوم الذى يستوعب المفهوم الأسلوبى والمفهوم البلاغى معا ، فى سياق بناء تصور شامل بالاهابة بالأساس النظرى للمنهج كما عرفناه عند تعريف المنهج . وهو المفهوم الذى نجده فى الخطاب النقدي عند قدماء بن جعفر ، وحازم القرطاجنى ، وابن خلدون . وليس المراد هنا آراء الفلاسفة فى الشعر ، أمثال ابن سينا وابن رشد ، فهؤلاء يشاركون فى مستوى مختلف للخطاب . هو المستوى الأولى ، كما أنهم لم يكونوا من أصحاب المنهج التجريبي فى فلسفتهم ، بل كانوا مثاليين . هذا ما وجده الدكتور عاطف العراقى عندما درس الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا ووجده فيها وان كان يتابع أرسطو الا أنه مختلف عنه فى أمر جوهرى هو المبالغة فى تفضيل الصورة على المادة ، وهو أثر أفلوطينى بارز (٥٥٦) . وهذه المثالية هى ما نجدها عند ابن رشد فى « تلخيص ما بعد الطبيعة » حين يأخذ بالرأى السينوى بأسبقية الميتافيزيقا مكانة على العلم الطبيعى (٥٥٧) ، أو حين يقول فى المقالة الرابعة بنظرية الشوق (٥٥٨) ، وهو ملمح أفلوطينى واضح . فالمثالية الفلسفية عند المسلمين انطوت على موقف نقدي من أرسطو يظهر حين تجسد ابن رشد يقول : « قصدنا فى هذا القول أن نلتقط الأتوايل العلمية من مقالات

(٥٥٥) المروفي : شرح ديوان الحماسة ص ١١١

(٥٥٦) د. العراقى : الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا - دار المعارف - ١٩٧١ -

ص ٣٩٧ .

(٥٥٧) ابن رشد : تلخيص ما بعد الطبيعة - ج : د عثمان أمين - مصطفى البابى

الحلبى - ١٩٥٨ - ص ٢ .

(٥٥٨) المصدر السابق - ص ١٣٦ .

أرسطو الموضوعية في علم « ما بعد الطبيعة » على نحو ما جرت به عادتنا في الكتب المتقدمة « (٥٥٩) . والالتقاط الذي اعناده ابن رشد موقف مختلف عن المناهضة الكاملة ، لا يخلو من منزع نقدي ، يكشف عن تفاوت منهجى ماحوظ ، وفي مقام الابداع الفني كان لفلسفة المسلمين موقفهم الخاص الذي لخصه ابن أبي الحديد في قوله : « والذي يريدونه بالشعر يأتى في كل قياس مخيل يعلم العاقل كذبه ، لكنه يحدث له مع ذلك نوع فيض أو بسط ، أو انضمام أو احجام ... » (٥٦٠) . وفكرة المياس المخسل لبست فكرة تجريبية ، بل مثالية ، وإن كانت مؤثرة في عالم منل حازم القرطاجنى كما سوف يظهر .

ولقد سأل العربون أن يزعموا تجريبية أرسطو كما حاول بوسر S. H. Butcher ذاتها إلى أن المراد بالسورة Form عند أرسطو هو الطبيعة Nature (٥٦١) . ومن هنا كان موضوع المحاكاة عند Philip Sidney . وهذا ما حاوله فيليب سيدنى A. N. Whitehead . فلقد لاحظ واينهد أن القرن الثامن عشر بتأثير العلم التجريبي قد فسر المحاكاة الأرسطية على أنها تعامل مع الكليات Universals لا خصوصيات التاريخ ، فيما يشبه التعميم الاستقرائي - inductive generalization ، سعيا إلى المثال الحقيقي ، وقياسا على عملية التصنيف - Classification في العلوم (٥٦٢) . وليس هذه المحاولات إلا وقوعا صريحا في عيب الإسقاط . ولا يكشف خطأ ونناقض هذه المحاولة شيء مثل أنهم طبقوها على أفلاطون مثل أرسطو على بعد أفلاطون من أى منزع تجريبى . فى هذا الصدد النقطة مازونى - Jacopo Mazoni تقسيم أفلاطون للمحاكاة فى محاورة السوفسطائى إلى نوعين : محاكاة أيقونية icastic تمثل الأشياء التى وقعت فعلا ، وأخرى فانتازية أو خيالية Phantastic تتمثل فى الصورة التى نبذعها ملكة caprice المبدع ، وحاول أن يفسرها على أساس أن هدف أفلاطون هو محاكاة موضوعات لا قيام لها إلا من طريق المحاكاة وفيها (٥٦٣) ، أى أن المبدع يحاكي المنال الذاتى

(٥٥٩) نفسه - ص ١ .

(٥٦٠) ابن أبى الحديد . الملك الدائر على المنل السار . ملحق بالمثل السائر -

تح : د . الحوفى ، د . بدوى طبائنه - ١٩٢/٤ .

(٥٦١) Hazard Adams, The Interests of Criticism : An Introduction to Literary Theory, Harcourt, 1969, p. 20.

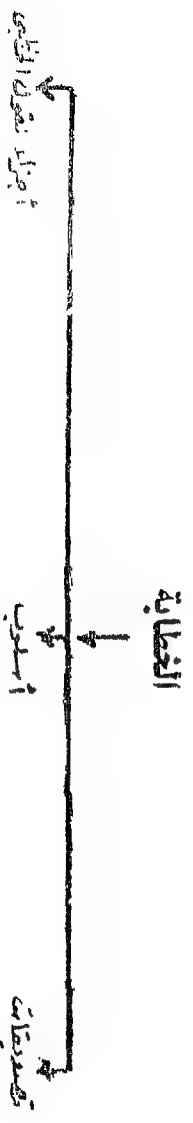
Ibid, p. 27. (٥٦٢)

Ibid, p. 23. (٥٦٣)

للقصيدة القائم بداخل ذاته في مواجهة موضوعه الذي هو القصيدة نفسها . ومن الجلي أن هذا التفسير يتعارض مع تأكيد أفلاطون أن المثل عالمها مستقل عن الذات وموضوعاتها . لكن هذا التفسير - من جهة أخرى - برهان على أن الوقوع في عيب الاسقاط من السهل معه تصوير الأشياء في غير صورتها الحقة دون تحقيق أية معرفة حقيقية . ويكفي في دحض أية محاولة لرد التجريبية العربية الى تجريبية مزعومة لليونان أن نتذكر احتقارهم للعمل اليدوي والتجربة ، ونصورهم التفكير انصرافا الى التأمل الخالص المنقطع عن العالم المادي ، انساقا مع الأخذ بنظام الرق ، وعلافة السيد بالعبد (٥٦٤) .

واسنخلاص مفهوم الابداع الفني من كتاب الخطابة لأرسطو ضروري في هذا السياق . الابداع الخطابي عند أرسطو صوغ لأقيسة جدلية اقناعيه مادامت الخطابة ضربا من الجدل (٥٦٥) . والتصور التفصيلي الأرسطي للابداع الخطابي محكوم هيكله بالمخطط التالي :

-
- (٥٦٤) د . فؤاد زكريا : بن الفكر والآلة : الفلسفة والتكنولوجيا في العالم القديم - مجلة الكاتب - القاهرة - ع ٥٦ - نوفمبر ١٩٦٥ م - ص ٥١ .
 (٥٦٥) أرسطر : الخطابة : الترجمة العربية القديمة - تج : د . عبد الرحمن بدوي - بيروت - دار القلم - ١٩٧٩ م - ص ٣ واطر ابن رشد : تلخيص الخطابة - تج د . بدوي - بيروت - دار القلم - ص ٣ .



ومن الجلي أن المخطط يصب في شيئين : الاستقراء والقياس .
ويجب ألا نعتمد كثيرا على الاستقراء للإيحاء بطابع تجريبي لأرسطو ،
فابن رشد يقرر أن كل تصديق يكون بالقياس ، والاستقراء يفيد التصديق
لا فيه من قوة القياس (٥٦٦) . ويؤكد صحة ما فهمه ابن رشد عن
أرسطو أن أرسطو يعالج الاستقراء في الخطابة على أنه المنال وليس حصر
الجزئيات ، ومن السهل القول أن كل مثال ينطوي على قياس مضمّن .
وبالتالي فالإبداع الخطابي عند أرسطو يقوم على تصور مبالى صوري يؤول
فيه إلى ضرب من القياس المضمّن .

أما عن كتاب الشعر فلقد شغل فيه أرسطو العالم بنظريته في
المحاكاة التي لقيت محاولات لتفسيرها تفسيراً تجريبياً . وأهم نص في
كتاب الشعر في إيضاح المحاكاة هو تعريف التراجيديا . ونص هذا
التعريف في ترجمة الدكتور شكرى عياد :

« والتراجيديا هي محاكاة فعل جليل ، كامل ،
له عظيم ما ، في كلام مهتمم تتوزع على أجزاء
القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثّل
الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمّن
الرحمة والخوف لمثل هذه الانفعالات » (٥٦٧) .

والنص الانجليزي في ترجمة بوتشر - أشهر مترجمي كتاب الشعر :

"Tragedy, then is an imitation of an action that is serious,
complete, and of a certain magnitude ; in language embellished
with each kind of artistic ornament, the several kinds being
found in separate parts of the play; *in the form of action*, not
of narrative ; through pity and fear effecting the proper pur-
gation of these emotions." . (٥٦٨)

الإبداع ههنا محاكاة فعل ، تستهدف التطهير . ولكن ما الفعل ؟
هناك عبارة مضطربة في النص يترجمها الدكتور عياد إلى : « محاكاة
تمثّل الفاعلين ولا تعتمد على القصص » ، ويترجمها الدكتور بدوى إلى :
« وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية » (٥٦٩) .

(٥٦٦) تلخيص ابن رشد - ص ١٩ .

(٥٦٧) أرسطو طاليس : في الشعر - ت . د . شكرى محمد عياد - دار الكاتب

العربي - ١٩٦٧ م - ص ٢٨ .

(٥٦٨) انظر ترجمة بوتشر في كتاب (Editor) Lionel Trilling وهو :

Literary Criticism, Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1970, p. 57.

(٥٦٩) د . بدوى الترجمة الحديثة لكتاب الشعر - نشر بيروت - دار الثقافة -

ص ١٨ .

ويترجمها ابن سينا الى « لا من جهة الملكة ، بل من جهة الفعل » (٥٧٠) .
 ويترجمها بايرون Bywater الى in a dramatic, not in narrative form (٥٧١) .

ومقابلها العربى : « فى صورة دراميه لا فى صورة سردية » ،
 ويترجمها بوتشر كما نعلم الى : In The Form of action. Not of Narrative

ومقابلها العربى : « فى صورة الفعل لا فى صورة السرد » . ومن الواضح أن الفعل الذى استخدمه الدكتور عياد « تمثيل » ، وأن نفي ابن سينا أن يكون المراد هو الملكة وهى ذات بعد نفسجسمى - كما نعلم - بل المراد « الفعل » . مع استخدام أبى بشر متى فى ترجمته لهذا السطر لكلمة الأنواع ، اذ ترجمه على هذا النحو : « ما خلا كل واحد من الأنواع التى هى فاعلة فى الجزء » ، لا بالمواعيد » (٥٧٢) ، بالإضافة الى استخدام الترجميتين الانجليزيتين لكلمة الصورة Form ، انما هو نخبط منشأة تدخل ألوان من الفهم مرجعه الى تصور للفعل يخلو من الصورية الأرسطية - وهو ما يظهر تماما فى ترجمة بدوى - ويحول التصور الصورى للفعل الى تصور مخالف لطبيعته . ان المعرفة التى يؤسسها الفن - عند أرسطو - جوهرها المحاكاة أو التمثيل الذى هو فى قوة القياس ، وموضوعها الصورة القائمة فى المادة . والمسرح عنده فعل ، والفعل صورة فى جسم متحرك . والابداع - - بهذا - جدل مسطقى من جهة الخطابة ، ومحاكاة من جهة الشعر . فما الذى يصل بين الجانبين ؟ انه البعد الصورى الذى يجعل الابداع معرفة بالصور . ويبدو أن الفارابى قد أحس بالفجوة بين الجانبين فمضى يصل بين علم النفس الأرسطى ونظرية المحاكاة الشعرية (٥٧٣) ، وفى علم النفس ملتقى للمفهوم الخطابى والمفهوم الشعرى . والاجراء الذى قام به الفارابى حل صورى لمشكلة الابداع عند أرسطو ، دون أن يكون تفسيراً يكشف عن الأساس الصورى لفهم الابداع عند أرسطو . وعلى أساس من التفسير الصورى نستطيع أن نفصل فصلاً باتاً بين مفهوم الابداع الأرسطى ، ومفهوم الابداع عند الفلاسفة ، ومفهوم الابداع الفلسفى عند قدماء وحازم وابن خلدون . وهو فصل لا ينفى وجود صلات ثقافية لكنه يؤكد أن الأصول المنهجية قد

(٥٧٠) ابن سينا : فن الشعر - نشرة بدوى - ص ١٧٦ .

Cuddon, Literary Terms, p. 730. (٥٧١)

(٥٧٢) فن الشعر - الترجمة القديمة - ص ٩٦ من نشرة بدوى ، ص ٤٩ من نشرة شكرى عياد .

(٥٧٣) د. جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٢٤ .

أقامت حاجزا أو فطيمة معرفية بين هذه المفاهيم برغم جميع ما يقال عن الصلات الثقافية .

والباحثون مشغولون برد كل شيء لقدامة الى أرسطو ، بما في ذلك بناء كتابه على ثلاثة فصول (٥٧٤) ، وبما في ذلك أبواب البلاغة التي ذكرها (٥٧٥) . وهم لا يبحثون الحاجات الاجتماعية التي يمكن أن تؤدي الى هذا التأثير ، ولا يلفت انباههم خلو « نقد الشعر » من نظرية المحاكاة الأرسطية (٥٧٦) . ولقد أشار قدامة الى اليونان في (نقد الشعر) مرتين : الأولى إشارة عامة الى فلاسفة اليونان (٥٧٧) . وفي الأخرى ذكر صراحة جالينوس في كتابه في أخلاق النفس حين يشير الى القوة المثيرة (٥٧٨) . لكن الباحثين لا ينظرون الى أبعد من أرسطو ، ولا يتصورون أن رجلا شهر بالطب مثل جالينوس من الممكن أن يكون أقرب الى قدامة من أرسطو ، خاصة أنه يرى أن مزاج النفس تابع لمزاج البدن (٥٧٩) . مع ما في هذا القول من إشارة الى علم نفس الملكات .

يحاول قدامة أن يؤسس فهما شاملا للإبداع الفني ، يذهب فيه الى أن « المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة » (٥٨٠) والاستعمال التشبيهي لفكرة الصورة هنا توظيف للفكرة الصورية الشائعة في سياق تجريبي قائم على التمثيل بالمادة كالخشب والفضة . وتحديد فعالية المعنى يمتد الى تعريفه للشعر ، وهو عنده : « قول موزون مقفى يدل على معنى » (٥٨١) ، والمعنى هنا مدلول عامه ، أما الدال فهو ذلك القول الموزون المقفى ، فكان العلامات النصية هنا هي الأساس في التعريف . ومن هنا ينحل الشعر الى أربعة « عناصر » — مثل عناصر العالم الأربعة — أو هي « الأربعة المفردات البسائط » ، وباستخدام فكرة تجريبية هي الائتلاف يؤسس أجناسا ثمانية للشعر من المفردات الأربعة .

(٥٧٤) د. شوقي بسيف : البلاغة تطور وتاريخ — ص ٧٩ .

(٥٧٥) د. طه حسين : مقدمة نقد النثر — ص ١٧ — ١٨ ، د. منصور عبد الرحمن :

مصادر التفكير النقدي — ص ٢٨٣ .

(٥٧٦) د. طه حسين : مقدمة نقد النثر — ص ١٨ .

(٥٧٧) قدامة : نقد الشعر : تج : د. خفاجي — ص ٩٤ .

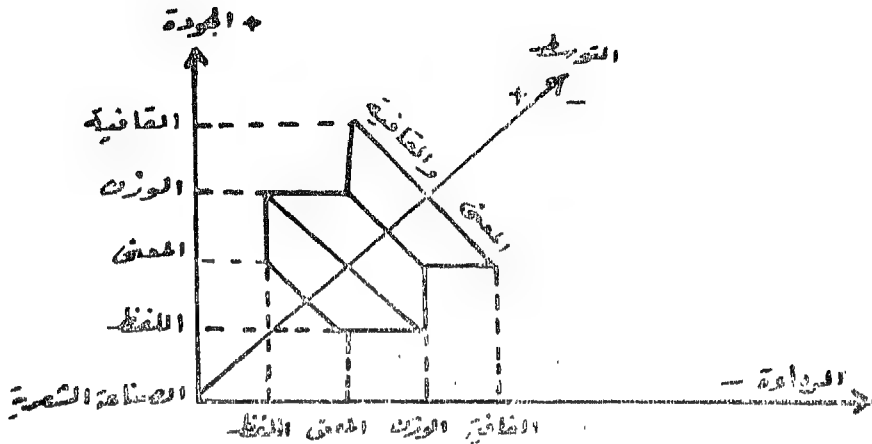
(٥٧٨) نفس المصدر : ص ١١٤ .

(٥٧٩) البرهان في وجوه البيان : ص ١٩١ ، ونقد النثر ص ١٣٠ .

(٥٨٠) نقد الشعر — ص ٦٥ .

(٥٨١) نقد الشعر — ص ٦٤ .

ويؤسس بينها علاقات على مدرجتي الجودة والرداءة - ويمكن أن نضيف إليهما مدرج المتوسط بينهما - ليتألف من هذه التوافق أربعة وعشرون احتمالا ، ثمانية منها في قائمة الحضور ، والبقية في قائمة الغياب ، وهو ما يمكن التمثيل له على النحو التالي :



ويمثل الشكل الثماني المظلل نموذج القصيدة ، وهو نموذج منطقي معقد يدور على ثلاثة محاور وله أربعة أوتار . وهذا النموذج المنطقي ليس مفروضا ذهنيا على القصيدة ، لكنه محاولة لفهم الواقع الإبداعي في ضوء فكرة تجريبية هي الائتلاف أو التركيب ، وفكرة تجريبية أخرى هي عناصر الطبيعة الأربعة : الماء ، والهواء ، والنار ، والتراب . وقدامة ينفي كثيرا من احتمالات الائتلافات في تباديله وتوافيقه لأن الواقع لا يحتملها من مثل ائتلاف القافية مع القافية ، أو مع اللفظ .

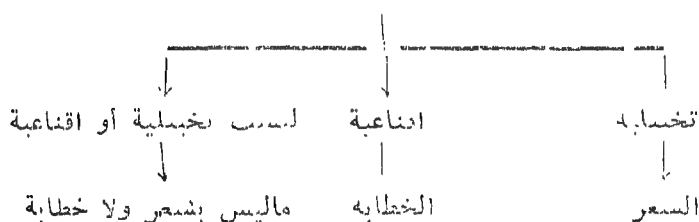
هذا الفهم المنطقي للإبداع الفني يستوعب الفهمين الأسلوبى والبلاغى معا . ذلك أن الانتقال من مدرج الرداءة الى مدرج الجودة مشروط بتحقيق نوت كلها مستفاد من التصور الذى يرى في النص مرآة الطبع . مثل ذلك نعت اللفظ ، وهو « أن يكون سمحا ، سهلا مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة » (٥٨٢) . فالسماحة ، والسهولة ، والرونق ، والفصاحة - أى الظهور - صفات تعكس سمات القدرة المبدعة التى يراد لها أن تكون متدفقة ، قوية ، باهرة ، مؤثرة . ومن جهة أخرى نجد قدامة مشغولا بالأصباغ مثل صحة التقسيم ، وصحة المقابلة ، وصحة التفسير ، والتتميم ، والمبالغة ، والتكافؤ ، والالتفات ، فيما يخص المعنى ، والمساواة ، والإشارة ،

والإرداف ، والسجع ، والمطابق ، والمجانس ، فيما يخص ائتلاف اللفظ مع المعنى (٥٨٣) .

وإذا كان فداية يعالج الابداع العصى على محورين : أحدهما تحليل وصفي ، والآخر معماري يراوح بين الجوده والرداءة ، فإن حازم القرطاجي اقرب الى المنهج الحديث باستعاطه المحور المعيارى ، وبركيزه على المحور الردئى ، وهو يفعل هذا بوعى واضح لأنه لا يمس بأحكام السمه التى تنشأ عن المفاضلة بين الشعراء (٥٨٤) ، وهو واع كذلك بطبيعة المنهج العلمى فى مقابل ما أسهبناه المفهوم الأولى . فى هذا الصدد يشير الى أن العرب كانت تعتقد أن الشعر حكم وغريم يعتضى المفوس الاحابة ، فشترلون الشعراء منزلة الانبياء ، وبتملون بكمائنهم ، وعلل هذا الاعتقاد بطرؤف الحياة الصحراوية (٥٨٥) .

والخطاب العلمى عند حارم متأثر بأستاده ابن سينا برى معه أن جوهر الخطابة الاقناع ، وجوهر الشعر النخيل (٥٨٦) . وهن هنا نطل التماس كل شىء على النحو التالى :

الأقاريل القياسة



ومن هذا شأن فكرى المحاكاة والقياس يدويان فى الخطاب عند حارم بجانب كلمة التخيل . وهى كلمة ذات طبيعة سلوكية ووظيفية (٥٨٣م) . ويظهر هذا فى تعريف حازم للشعر اذ يبدأ التعريف بانه « كلام درون مفعى » دىل سداهة لولا أنه لم يذكر « المعنى » . ووظيفة الشعر « أن يجيب الى النفس ما قصده تخيله اليها ، ويكره اليها ما قصده نكرهه ، لتجمل بذلك على طلبه أو الهرب منه . . . » ووسائل التدر فى تحصى وطمفته اسنان : النخيل ، والتعجب ، فهو يخلق أنره

(٥٨٣) نفسه - ص من ١٣٩ - ١٦٤ .

(٥٨١م) ابر . د . حارم - شعور : السورة : الفنة من ٢٤ - ٢٥ .

(٥٨٤) حارم القرطاجي . مهراج اللغاء وسراج الاداء - دج . محمد الحبيب

بن حوثة - تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م - ص ٣٧٤ ، ٣٧٦ .

(٥٨٥) نفسه - ص ١٢٢ .

(٥٨٦) نفسه - ص ٦٢ ، ٦٣ ، ٢٩٣ ، ٣٥٨ ، ٣٦١ - ٣٦٣ .

مفهوم الابدع - ١٧٧

« بما يتضمن من حسن تخيل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مبصورة بحسن هيئته تأليف الكلام ، او قوة صدقه أو قوة سهرته ، أو بمجدوع ذلك . وكل ذلك يباكد بما يفترن به من اغراب فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية فوى انفعالها ونأثرها » (٥٨٤م) . وهذا بفسير وظيفى دافعى يفرع كلمة المحاكاة من أية دلالة صورية غير تجريبية . وفى هذا الاطار يعرف حارم النظم بأنه : « صناعة آلنها الطبع . والطبع هو استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام . » (٥٨٥م) ، فيعود الى مفاهيم الصناعة والطبع . ويفوده مفهوم الطبع الى فكرة القوة ، فيحدد للنظم عشر قوى تتدرج من القوة على التشبيه (ولعلها شبيهة بتقمص الموقف التسعوى) . الى القوة المائزة حسن الكلام من قبضه (٥٨٦م) . متدرجا من الكليات الى الجزئيات ، وهى حركة فيها شبه بمبدأ الجشطلت : الكل قبل الاجزاء ، وهو المبدأ التجريبي المعروف . فالمفهوم مارال تجريبيا وان كان حازم يحاول أن يوظف لغة المنطق الصورى ، وآراء فلاسفة المسلمين فى اعادة بناء الأساس النظرى للمنهج التجريبي القديم ، مما ينتج عنه فهم شامل للابداع الفنى يسوعب الجانبين الأسلوبى والبلاغى معا . وبشأن هذا الاستيعاب يكفى أن نتأمل استعمال حازم لرمز الخبل ورمز العقد معا ، فبصف نجامة مطالع القصيدة بالنسويم ، ويصنف بحايه الأعقاب بالنحجيل ، ثم يصف القصيدة كلها « كأنها عقد مفصل . ونالفت لها . . . غرر وأوضاع . . » (٥٨٧) ، جامعا فى عبارة واحدة الرمزين معا .

ومع أن ابن خلدون ليس ناقدا بالمعنى التقليدى للكلمة الا أنه فى اطار محاولته اعادة بناء العلم فى ظل نظرية تجريبية شاملة طرح مفهوما شاملا للابداع الفنى . ويظهر الموقف التجريبي لابن خلدون فى ذهابه الى أن أحكام الذهن تكون يمنية كما فى المحسوسات بالنسبة للمعتقدات الأولى المطابقة للشخصيات بالصور الخيالية ، لا بالنسبة للمعتقدات السوانى (٥٨٨) ، التى هى الكبانات المثالية التى يستنبطها الفلاسفة وينسبونها لما وراء الطبيعة . والصور الخيالية عنده ليست الصور الأرسطية أو الأفلاطونية ، لكنها « البراهين والأدلة من حملة المدارك الجسمانية لأنها بالقوى الدماغية من الخيال والفكر والذكر » (٥٨٩) ،

-
- (٥٨٤م) المنهاج : ص ٧١
 - (٥٨٥م) المنهاج : ص ١٩٩
 - (٥٨٦م) المنهاج : ص - ٢٢٠ - ٢٠١
 - (٥٨٧) المنهاج : ص ٢٩٧
 - (٥٨٨) ابن خلدون : المقدمة - القاهرة - المكتبة التجارية - ص ٥١٦
 - (٥٨٩) المقدمة - ص ٥١٧

فهي - اذا - ذات طبيعة حسية تستند الى سيكولوجية الملكات . ومن هنا كان القياس عنده - في نزعة أصولية سنينة واضحة - فرع الخبر بتبوت الحكم في الأصل ، وهو ثقلي (٥٩٠) . وابن خلدون يقبل المنطق الفلسفي كأداة محايدة - كما فعل فدامة ، وحازم علميا - دون أن يربطه بالمقصود الفلسفي المتألي منه (٥٩١) ، وهو موقف يشف بجلاء عن وعي واضح بالفرق بين الأخذ بالمنطق كمنهج له فلسفة كما يفعل اليونانيون ، والأخذ به كأداة توظف توظيفاً تجريبياً مقطوع الصلة بالأسس المتألية للمنطق الصوري .

وعلى أساس من فكرة واقعية تجريبية هي العصبية يقيم ابن خلدون نظريته مستنداً الى ست مقدمات : ضرورة وفطرية الاجتماع الانساني ، وبقاوت قسطن العمران من الأرض ، وتأثير الهواء في ألوان وأحوال البشر ، وفي أخلاقهم ، وتأثير أحوال العمران في أبدانهم وأخلاقهم ، وبقاوت قدرات المدرسين بالفطرة أو الرياضة (٥٩٢) . وتدرج النظرية الى معالجة مشكلة الفن داخله عليها من فكرة الصناعة ، وهي « ماسكة في أمر عملي فكري و الملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة أخرى حتى ترسخ صورته وعلى نسبة الأصل تكون الملكة » (٥٩٣) . وفي ضوء هذا الفهم التجريبي الحسي الذي يعتمد على فكرتي المباشرة والعادة تقع الفن في دائرة الصناعات المرتبطة بالعمران كسائر الصناعات (٥٩٤) ، والمترتبة بطبيعة السوق بالتالي (٥٩٥) ، أو لتقل بقانون العرض والطلب الشهير . ولما كانت فكرة الملكة نسبية المفهوم الأسلوبى للإبداع الفني ، فإن تعريف الشعر على أساس من الأصباغ يستوعب الجانب البلاغى فانه يستشع تحقيقاً للمفهوم الفاسد في « فالشعر » هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء منققة في الوزن والروى مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » (٥٩٦) . ويجمع الجانبين : الأسلوبى والبلاغى تصور وظيفى يروغ الى فكرة اللذة (٥٩٧) ، في تفسير تأثير الإبداع في النفس .

(٥٩٠) نفسه - ص ٤٣٥ .

(٥٩١) نفسه - ص ٥١٩ .

(٥٩٢) راجع هذه المقدمات في المقدمة - ص ص ٤١ - ٩٢ .

(٥٩٣) نفسه - ص ٣٩٩ - ٤٠٠ .

(٥٩٤) نفسه - ص ص ٤٠٠ - ٤٠٣ .

(٥٩٥) نفسه - ص ٢٥٧ ، ٤١٧ .

(٥٩٦) نفسه - ص ٥٧٣ .

(٥٩٧) نفسه - ص ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٢٥٨ .

تفسير المفهوم

(أ) يستطيع طالبا للسهولة - أن نفسر الفهم المبهجى العربى للإبداع الفنى برده الى الدين . فهناك نظرية سائعه ينداولها الباحثون ببسب نام تقصى بأن جميع مظاهر الحضارة الاسلامة انما نشأت لأجل الدين والمرآن - بهذا - كان محورا لأهداف الفكر والتأليف فى اذمه . وكانت دراسته العامل الاكبر فى العناية بالعلوم العربىة (٥٩٨) . ومن السهل أن نوهمها هذا أن الفهم المبهجى العربى فرع لموقف الدين من الفن ، راكمرة التأسد على الحصوص .

لكن هذه النظرية . والنظرية المعابلة النى نرد كل شىء عربى الى اليونان . تخفقان فى النفسب . فهناك احلاف جوهرى بين الخطاب العلمى والخطاب العام أو الاولى . الخطاب العلمى يطلب الحقيقة بمعزل عن افرار مبادئ هيباتيريفمة مسبقة ، مستهدفا نفع الانسان فى حباه . أما الخطاب العام فكان محكوما بالأسطورة الشعبية ، وبغبيبات الدين والفلسفة وعلم الكلام . فكان منافزيفها فى جوهره . وعلى هذا التفسير فلا مناس من القول بوجود عامل نوعى فى نشأة الفهم العلمى بغض النظر عن خدته الدين . بسجل هذا العامل النوعى فى الحاجة الى العلم طالبا لمعرفة خالصة من طابع الجدل الكلامى والفلسفى بخاض العقل من التورط فى مضطرب الآراء المتنافسة . نشأت هذه الحاجة بمنصقى علاقة الانسان بالعالم حوله بحجيج نعدائتها ودبنامياتها . ولايضاح هذه النشأة نبحث عن صوره العالم عند ابن خلدون كنهودج لعلاقة الانسان العربى بالعالم المحيط ، وكشاهد عابها . ونكتسب شهادة ابن خلدون أهميتها من درقه المطل على تاريخ حضارة الاسلام ، ومن محاولته أن يرسن خبرا ودظهها مى نظرية واحدة ، ومن دليعية نظريته المتفقة مع المناهج الحديثة فى حوائب كبرة (٥٩٩) .

(٥٩٨) انظر د . محمد أحمد حلف الله . مقدمه كتاب أثر القرآن فى تطور الفكر العربى الى آخر القرن الرابع الهجرى - د . محمد رعلول سلام - دار المعارف - ط ٣ - والكتاب كله بطيىن لوجه النظر المشار اليها . انظر على سبيل المثال الفصل الاول من الساب الاول بعنوان . محاولات التفسير الاولى - ص ص ٢٩ - ٦٣ . (٥٩٩) على سبيل الاختصار سوف نورد أرقام الصفحات داخل القوسن خلال العرض ، وهى خاصة بطبعة المكتبة التجارية بالقاهرة .

صورة العالم عند ابن خلدون متماسكة بامية ، تبدأ بعناصر بسيطة
تؤلف بناء جغرافيا يؤثر على البشر تأثيرا عميقا . لكن هذا كله ليس
الا مقدمات تمهد لجوهر النظرية القائمة على ملاحظته الانتقال العمراني من
أحوال البداوة والوحشية الى أحوال الملك . هذا الانتقال مرتبط بحالة
الاقتصادية ارتباطا وثيقا . فأحوال الناس تختلف « باختلاف نحلتهن من
المعاش » (١٢٠) . وعلى أساس هذا الفهم الاقتصادي يصبح العمران
انتعالا من الضروري الى الحاجي ثم الكمال ، معتمدا على العصبية التي
تنولد من الانحمار بالنسب أو ما في معناه (١٢٨) (وما في معناه كالجمام
العفيدة الدينية) . وللعصبية رئاسة لا تزال في مصابها المخصوص من
أهل العصبية (١٣١) . والملك هو استعلاء عصبية على سائر العصبيات .
دما يؤدي الى ظهور طبقة الموالي . ومن هنا تظهر عوائل الملك متمسكة في
حصول الرف والنفاس القليل في النعيم من جنية ، والمذلة لفيل والانقياد
الى سواهم من جهة أخرى (١٤٠ ، ١٤١) . وهذا أساس نظريته المدعنة
في التاريخ الذي ترى أن العصبية تنمو الى أن تؤسس الملك . ثم تبدأ
في الانحدار والانحمار والتساقط كأوراق الشجر . ويشتمل التناقض بين
جهنم عوائل الملك في حبهقين آخرين : الأولى أن المغلوب مولع أبدا
بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحله وسائر أحواله وعوائده (١٤٧) .
والثانية أن الملك اذا استقر ففسد تستغنى الدولة عن العصبية بالموالي
والمصطنعين . أو بالعصائب الخارجين الطراء (١٥٤ ، ١٥٥) ، واذا لم
يلتحم الموالي والمصطنعون بالنسب ظلوا على المدافعة والمغالبة (١٨٤) .

على أن تحول الاجتماع البشري الى دولة عامة الاستعلاء عظمية الملك
(امبراطورية) يوصف على الدين ، اما عن نبوة أو دعوة حتى (١٥٧) .
والدعوة الدينية تزيد الدولة في أصاها فوزه على قوة العصبية (١٥٨) ،
وهي من غير عصبية لا تتم (١٥٩) .

وسواء كانت الدولة معجدة ، أو عظمية الاستعلاء ، فإن طبيعة الملك
واحدة . الملك منصب طبيعي لضرورة الاجتماع يقوم على العصبية وعلى
الاستعلاء على العصبية الأخرى (١٨٧ ، ١٨٨) . وخصائصه : الانفراد
بالملك ، والرف ، والدعة ، والسكران (١٦٦ ، ١٦٧) . وهي طبيعة
خطيرة مدمرة اذا تحكمت أقيمت الدولة على الهرم (١٦٨) . والرف
يزيدها في البداية قوة (١٧٤) ، لكنه سرعان ما يصبح مكن الضعف .
والدولة بهذا لها خمسة أطوار :

١ - الظفر .

٢ - الاستبداد .

٣ - الدعة والفراغ لنحصيل ثمرات الملك .

٤ - القنوع والمسالمه .

٥ - الاسراف والتبذير ، وفيه نحصل فى الدوله طبيعة الهرم (١٧٥) ،
(١٧٦) .

وطبيعة الاستبداد فى الملك لها دور كبير فى سوفه الى الهرم لان معاناة أهل الحضر للأحكام مفسدة للبأس فيهم ذاهبه بالمنفعة منهم (١٢٥)، وفى هذا ادراك شديد لما يفعله استبداد الحكام بارادات الناس ، وما يفود اليه من تدمير الدولة .

على أن هناك ثلاثة أنواع من الملك : الطبيعى وهو حمل الكافة على منفضى الغرض والشهوة ، والسياسى وهو حملهم على مقتضى النظر العقلى فى جانب المصالح الدنيوية ودفع المضار ، والخلافة وهى حذل الكافة على منفضى النظر الشرعى فى مصالحهم الأخروية والدنيوية الرجعة اليها (١٩١) . وليست هذه الأنواع أقساما منايزة ، لكنها أحوال للملك سرعان ما ينتقل الطبيعى منها الى غير الطبيعى . والأرجح أن الانتقال فى الدولة عامة الاستملاء انما هو الى الخلافة ، التى سرعان ما نقلب الى ملك (٢٠٢ ، ٢٠٨) . ذلك « أن الخلافة قد وجدت بدون الملك أولا ثم التبسست معانبيهما واختلطت ثم انفرد الملك حيث افترقت عصبيته من عصبية الخلافة » (٢٠٨) .

واذا تذكرنا أن نحلة المعاش هى أساس النفسير فلننظر فى الجانب الاقتصادى من الملك . يعتمد الملك على المكوس والجبايات ، وهى تضرب فى آخر الدولة لانها فى أولها يدوية قليلة الحاجات فاذا ازداد الترف وضافت الجبابة عنه فرضت المكوس وتوسع فيها (٢٨٠ ، ٢٨٣) . ولعل ابن خلدون بهذا يفرق بين مكوس الملك وجباية الزكاة وهى ضرورة دينية فى دولة الخلافة ، ولعل أساس التفرقة كمى وكيفى ، فالزكاة قليلة ، وامست موجهة أصلا لخدمة الملك كسائر المكوس . وعلى العموم فالسلطان لا تكون له ثروة الا فى وسط الدولة لأنه فى بدايتها يوزع على قبيله وعصبيته وينفق فى نمهد الدولة (٢٨٣) . وهناك تدببه طريف من ابن خلدون يجعل هذا الوضع شبيها بالمصيده ، فالسلطان وعصبيته اذا جمعوا المال لا يستطيعون الفرار به لأن الرعية وسائر العصبيات لا يتركونهم (٢٨٤ ، ٢٨٥) . وفى هذا التنبيه فهم واضح للعلاقة الوثيقة بين انسلطان ونظام السلطة فى الدولة ، فالأمر ليس محض أهواء ومطامع من حاكم فرد بقدر ما هو نظام سياسى واجتماعى للسلطة لا فكاك فيه

بغير الفكك منه ونقضه كلية . وكما أن السلطان يقوم على أخذ ونحصيل الجبايات فهو يقوم كذلك على العطاء . وابن خلدون يفهم عطاء السلطان فهما دقيقا ، فهو يرى أن نقص عطاء السلطان يؤدي الى نقص الجباية لأن الدولة والسلطان هي السوق الأعظم للعالم ومنه مادة العمران فإذا نقص عطائهم للحاسبة قلت نفقاتها وهي أكثر مادة للأسواق فكمسد الأسواق ونقل الأرباح فنقل الجباية (٢٨٦) . وفي ذلك وعى رائج بآليات السوق وفي علامها بالسلطة . ونظّل السلطة في فمه هرم الحركة ومصدرها ، ونغدو مؤسسة قائمة بذاتها ، لا ترعى الا نفسها ، ولا تسكاد تخاطب الا نفسها ، ونحدد علاقتها بالقوى المضلغة بمقدار ما يدعمها . ويظهر تعالينا خاصة في وظيفة الجباية ، فالدولة في أول أمرها بمنأى عن الصراع السياسي أو منازع الملك ، اما لقوة الدين أو لقوة العصبية الغالبية ، فإذا استنفذ الأمر ، وطغت المنازع والصراع فاحتجب الملك ، وظهرت وظيفة الجباية خاصة بمن يحجب السلطان عن الناس ويغلق بابيه دونهم أو يفتحها في مواقيته (٢٤٠ - ٢٤٣ ، ٢٩٠ - ٢٩٢) . ويظهر تعالينا كذلك في علاقتها بطبقة العلماء والفنانين ، فشأن الملوك إخراج العلماء وأهل الحل والعقد من الشورى والاكتفاء بهضوز مجالسهم لا إكراها لدوائهم بل تجملا بمكانهم في مجالس الملك لتعظيم الرتب السريعة ، وليس ذلك - كما قد يظن - محض خروج على قاعدة سرعة هي الشورى ، وانما ذلك يجري على ما تقتضيه طبيعة العمران والسياسة من الاحتفال بالعصبية فوق شورى العلماء (٢٢٣ ، ٢٢٤) .

وخلاصة صورة العالم كما يرسم ملامحها ابن خلدون أنه عالم يعتمد على القوة ، مليء بالصراع والتوتر والتزييف ، يتدرج هرميا ، في قاعه طبقة كبيرة من الرعية ، عربا وموالى ، فوقها طبقة من العصبية والحاشية ، وبمثل السلطان قمته . ومن السهل في فترات الضعف والانحدار أن يصبح السلطان منصبا بلا قوة ، واجهة لعصبية تمتلك القوة وتحكم دون أن تعنى سدة الحكم . وبين الرعية تقوم طبقة العلماء ، طبقة مميزة ، تخالط الرعية محاولة التأثير فيها ، ونخالط السلطان كذلك ، دون أن تمتلك السلطة ، أو القوة على التغيير . ومن الناحية الاقتصادية يظل اقتصاد هذا العالم مختلطا ، يخلط اقتصاد الرق ، باقتصادات الاقطاعيات ، باقتصاد التجارة ، كأنه حلقة الوصل بين اقتصاد الرق البوناني ، والاقتصاد الاقطاعي الذي تولد عنه الاقتصاد الرأسمالي الحديث . ومن المؤكد أن البناء الأخلاقي والثقافي له دور في بناء العالم ، ومن أمثلة هذا تقرير ابن خلدون أن البيت والشرف ينسبان بالأصالة والحقيقة لأهل العصبية ، وينسبان لغيرهم بالمجاز والشبه (١٣٤) . والبيت والشرف للموالى وأهل الاصطناع (اصطنعه أي استخدمه واستعمله) انما هم

بمواليهم (سادتهم) لا بأنسابهم (١٣٥) . ومن علامات الملك النفاذ في الخلال الحميدة وبالعكس (١٤٢) . وجميع الصناعات النفاذية داب صلة معقدة بالسلطة . هناك صناعات تنشأ مباشرة لخدمته السلطة كالكتابة في الدواوين ، أو المعمار الخاص بالقصور ، وصناعات بضغ حاجات السلطة وعصبيتها في المقام الأول كالسعر المادح . ولقد قيل سعر وفيه في مدح الموالي وهم في السلطة - كما قيل في البرامكة - وقبل في هجاء الموالي كلام كبير خارج السلطة . وأنشأوا هم هجاءهم للعرب فيما يعرف باسم الشعوبية . وتنشأ الفرق السياسية مع نشأة الفرق الكلامية ، وبصبح الصراع والتوتر والتزييف سمة العالم .

وابن خلدون يطبق هذه الصورة على (أو يستمدّها من - على الأرجح -) التاريخ العربي . فقد ندرج من بدوية جاهلية ، الى دعوة دينية ، تنشأ عنها الخلافة ، زاهده في الترف ، فلما لم ي عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - والبه معاوية في الشام ، فوجده في أبهة الملك وزيه . يتأخر بانه في نعر يباهى العدو ، دلت دهشته على حذر الصحابة من الملك وترفه (٢٠٣ - ولعل هذا الموقف يمثل التباسا مبكرا في مفهوم الخلافة بالملك) . حتى وقعت الفتنة بين علي ومعاوية « وهي مقنضى العصبية » . وابن خلدون يبرئ ساحة الطرفين على أساس أنها كانا يجتهدان ، ويطلبان الحق بوسائل مختلفة بعضها صحيح ، وهو نفسه . سمي معروف . حتى انقل الأمر الى معاوية : « ثم اقتضت طبيعة الملك الافراد بالمجد واستئثار الواحد به ولم يكن لمعاوية أن يدفع عن نفسه وقومه فهو أمر طبيعي ساقته العصبية بطبعها واستشمره بسوء أمة . ومن لم يكن على طريقة معاوية في اقتفاء الحق من أتباعهم فاعصروصبوا عليه واستعانوا دونه ، ولو حملهم معاوية على غير تلك الطريقة وخالفهم في الافراد بالأمر لوقوع (٦٠٠) في اقرار الكلمة التي كان حسيها ، وتألفها أهم عليه من أمر لبس وراءه كبير مخالفة » (٢٠٥) . وهكذا يصبح الانتقال الى الحكم الوراثي ، ويصبح الاستئثار بالحكم ، أمرا طبيعيا لس وراء كبير مخالفة . والمنطق بسيط : انه وسيلة نألف الكلمة . لكن ابن خلدون يعتقد أن الأمر ظل خلافة في عهد معاوية وروان وابنه عبد الملك والصدر الأول من خلفاء بني العباس الى الرشيد وبعض ولده ، ثم ذهب معاني الخلافة ولم يبق الا اسمها ، وصار الأمر ملكا بحثا ، وحرث طبيعة التغلب الى غايتها (٢٠٨) . وأغاب الظن أنه ذهب هذا المذهب لأن هؤلاء كانوا حريصين على الخطط الدينية ، وهي على المرتب : الصلاة - الفتيا - القضاء - الجهاد - الجسمة ، وكلها مندرجة

(٦٠٠) لعل الصواب : لوفوا .

تحت الامامة الكبرى التى هى الخلافة (٢١٩) . لكنهم كانوا مسروقين أيضا لآلة الملك .

ومهما كان الأمر فإن العصبية هى أساس الحكم ، نسبيا أو دينا ، واستعلاء العصبية على سائر العصبيات أمر مقرر ، وإساءة صورة العالم بالصراع والنوتر أمر واضح . وابن خلدون نتيجة لهذا العالم ، وشياده عليه فى نفس الوقت .

فى هذه الظروف كانت الحاجة الى لغة مشتركة ، والى لون من الخطاب الجاد ، يتساوى فيه المتسابقون بعيدا عن الصراع والجهد الشائعين الناخرين فى بنية الأمة . وكان العلم هو الخطاب المميز الذى شجع فى لغة الخطاب مفاهيم أساسية متفقا عليها ، وافراغا عنه كن المفهوم الذى للابداع الفنى .

(ب) ولا يتصح هذا المفهوم اتصاحا كافيا الا بالمعارضة بالمفهوم الأولى . أما المفهوم الأولى فإنه يجعل العلاقة بالطبيعة عبر مادية ، مجاوزة للطبيعة ، منوترة ، تتراوح بين الخضوع للقوة الغيبية (الانشاء) ، والتوازن معها (التأييد) . ولون أرمى من الخضوع الواعى (الكشف) . أما المفهوم المنهجي فإنه يصلح الانسان على الطبيعة ، ويعد جزءا منها ، فيزيل عنصر النوتر . وبسببنا نجد المفهوم الأولى لا يرى فى الابداع الفنى علاقة انسان باسنان ، نجد المفهوم المنهجي يحافظ على علاقة الانسان بالانسان فى جانب منه لكنه يضعها على الأطراف ، ويجعل الآخر مستهدفا بالأنثى ، ولا يجعله شريكا حمما بأى معنى .

ولعل هذا يرجع الى الاختلاف بين الخطاب العلمى ، والخطاب العام غير العلمى . والحق أن الفصل بينهما يحتاج الى كثير من الدقة لتداخلهما . فالخطاب العام كان مشغولا بالعقيدة الدينية والماليات الفلسفية . حتى المسائل السياسية كانت محمولة بأبعاد دينية لا نجد . وكان الخطاب العلمى يبدأ عادة من حيث ينتهى الخطاب الأول الى نوع من الانقراض ، ووسيله أن يفصل المواضيع المنبسة عن أصولها الدينية ، لا لتحيز التحكم ، بل لأن طبيعة العلم عدم الانشغال بالقضايا الجدلية . ولذا ض على هذا مثلا أو مناهى .

بالنسبة لمشكلة السببية أو العلمية ، وهى مشكلة علمية مهمة ، نجد أن هذه المشكلة كانت مناهى خلاف شديد بين الحكام والفلاسفة ، وكانت محمولة بدلالات دينية بعدة . ومن الملاحظ أن هناك صلة بين موقف المتكلمين من مشكلة السببية ، وموقفهم من مشكلة القضاء

والقدر (٦٠١) ، وهي مشكلة دينية خالصة . كما أن الفلاسفة يصوغون فكرة العلة على نحو ينتهي بهم الى القول بوجود الاله الخالق . والفلاسفة يربطون المعلول بالعلة ، ويرون أن العلاقة بينهما حتمية ، فالعلة تحدث أثرها في المعلول ضرورة ، منسلسلين بالعلل وصولا الى العلة الاولى : الخالق ، نجد هذا عند الكندي (٦٠٢) ، ونجده بوضوح أكبر عند ابن سينا (٦٠٣) ، وعند ابن رشد (٦٠٤) . والمعتزلة بالمنزل مشغولون بآيات فكرة السببية أو العلية الضرورية ، لأنهم ينتهون من ذلك الى آراء دينية كقولهم ان الانسان فاعل محدب مخترع لأفعاله ، خالق لها على الحفنة ، اما مباشرة أو بالنوال (٦٠٥) . ولعل قولهم بالسببية الضرورية ذو صلة قوية بفكرة الوجوب على الله الذي هي منسلسل القول بالصالح والأصالح . ولعلها ذات صلة قوية بفكرة التحسين والتفويض العفليين ، أو برأيهم في الحساب والعقاب ، والفضاء والقدر . أما الأسعارة فيرون أن العلاقة بين العلة والمعلول لبسب ضرورية بل هي علاقة الف واعتماد (٦٠٦) . ويحتل فكرة العادة مكانة كبيرة في هذا التصور . لكنه في الواقع ، يفضي الى أفكار دينية خالصة . ولو مثلنا بالنار فان الاخراق الحادث عنها لا يحدث عنها بالضرورة كما يرى المعتزلة والفلاسفة بل يحدث بالعادة ، ومحدثه ليس النار ، بل الله . فغاية الأسعارة أن يعلفوا الأفعال على ارادة الله الذي لا يجب عليه عندهم شيء ، بل هو مريد مختار حر قادر على خرق العادة وفعل المعجزة ، والاتسان بنار لا تحرق . فإذا انتقلوا جمعيا للخطاب العلمي فانهم يستخدمون مصطلحات الطبع ، والصنعة ، والعادة ، والعلة استخداما حرا ، مفصوما عن الدلالات الدينية ، فلا تجد عبد القاهر الجرجاني يطبق نظرية الكسب على الابداع الشعري ، ولا تجد الجاحظ يؤكد أن الشاعر خالق للقصة .

ولنعرض مالا ثانيا . يصدر المغويون مؤلفاتهم بالإشارة الى مسألة غامضة ، تلك هي التوقف والاصطلاح . أما التوقف فمعنى أن الله هو خالق اللغة قد علمها لأدم كاملة ، أو كلياتها . أما الاصطلاح فالمراد به

(٦٠١) محمد عاطف العرافي : تجديد في المذاهب الفلسفية والكلامية - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م - ص ٤٨ ، ١٢٥ . وانظر الباب الثاني ص ١٢٣ - ١٥٣ في شرح المذاهب الكلامية حول القضاء والقدر : الجبرية ، والمعتزلة ، والأسعارة .

(٦٠٢) نفسه ص ٧٧ - ٨١ .

(٦٠٣) نفسه ص ٨٦ - ٩٣ .

(٦٠٤) نفسه ص ١١٢ - ١١٨ .

(٦٠٥) نفسه ص ٥٠ وما بعدها .

(٦٠٦) نفسه ص ٦٨ وما بعدها .

أن البشر قد اصطلمحوا فيما بينهم على ألفاظ اللغة وتراكيبها (٦٠٧) .
وهي قضية كلامية ، تطلعت على مائدة البحث اللغوى . ولقد ذهب الدكتور
لطفى عبد البديع فى فلسفة المجاز الى أن البحث فى أصل العربيه لم يابث
أن يرامى الى آفاق علم الكلام بحكم ما ثار من جدل حول خلق القرآن بحيث
طغت الدلالات الكلامية على اللفظتين ، تجاذبتهما الأدلة الى مصير توارى فيه
المعنى الفطرى لهما . وأفضت بهما الى ناريسخ عفى خرج عن حدود
الزمان (٦٠٨) . ومع تفاوت الآراء الكلامية فى مسألة التوقيف والاصطلاح ،
فإن الجميع يقولون بفكرة الوضع فى اللغة ، بمعنى أن كل لفظ مخصص
بمدلول معين ، قد وضع له على الحقيقة . وحين يعالجون فكرة الوضع
لا يتساءلون عن الواضح أهو الله أم البشر ؟ ولا يرتبون على القول
بالتوقيف أو الاصطلاح شيئاً . والناظر فى كتبهم يستترعى انتباهه أنهم
يوجزون القول فى مسألة الموقف ايجازاً كأنهم يسعون بطلبها الكلاميه
غبر العامية .

هكذا يتميز الخطاب العلمى من الخطاب العام نميزاً ، برغم التماس ،
وشىء من التداخل بينهما ، توجبه طبيعة الصراع والجدل الدائم فى
الحياة الاسلاميه . ولاشك أن هذا الجدل يفصح عن بفتح عقلى ، وعن بلوغ
حد من نضج العقل لا يقبل معه الاجابات السهلة العابرة . لكنه ، من
جهة أخرى ، يفصح عن أزمة روحية تومى الى أزمة سياسية واقتصادية
 واجتماعية خطيرة ، فى دولة ضخمة ، تعتمد على تنازع العصبيات ،
والاستئثار بالحكم ، وتزييف الشورى ، وطبقة سائدة ، وأخرى مستترقة
مسودة ، واقتصاد تجارى واقطاعى ، بما يستتبعه ذلك من صور المجون ،
التي تقابل بصور من الزهد . وكان الخطاب العلمى محاولة لاستيعاب
هذه التناقضات الداخلية ، لا بالحلول فى القوى الغيبية ، بل بالحلول
فى الطبيعة . وأصبحت العلاقة علاقة انسان صناع بطبيعة قوية هو جزء
منها متميز من جميع أجزائها . وفهم الابداع الفنى فى اطار هذه العلاقة .
ومن المؤكد أن الخطاب العلمى قد نصح فى اشاعة مقولات علمية قد خففت
من استعمال المقولات الغيبية . من أمثلة هذا أن ابن خلدون بعد أن يقرر
أن اللغات ماكات شبيهة بالصناعة ، أو هى صفة راسخة تحصل فى
اللسان بتكرار السماع والاستعمال نجده يقول : « وهذا هو معنى
ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع أى بالملكة الأولى التى أخذت

(٦٠٧) انظر الفصل الخاص بالتوقيف ، الاصطلاح فى كتاب د . لطفى عبد البديع :
فلسفة المجاز بين البلاغة العربيه والفكر الحديث - جدة - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ص
٨٧ - ١١٢ .

(٦٠٨) نفسه ص ٨٨ .

عنهم ولم يأخذوها عن غيرهم » (٦٠٩) ، فقول العامه بفكرة الطبع دليل على نجاح الخطاب العلمي في نشر هذه الفكرة . لكن هذا لا يكفي . يجب ان ننسب الى أن هذا القول العامي الشائع ما كان ليشتيع لو لم يكن العامة في حاجة اليه ، وهم يسمعون ضروب اللحن من الموالى كل يوم ، حتى أفسدت اللسان العربى المضرى ، وأنشأت لسانا آخر اسماء ابن خلدون باللسان الحضري (٦١٠) ، أبسط ما فيه من اللحن اسقاط الاعراب والاستعانة بالمرائن اللغوية الأخرى . وهكذا نجد أنفسنا في قلب النورات الاجتماعية ، ونجد الخطاب العلمي يحاول أن يهتدي بها مدسسينا بفكرنى : الطبع والصناعة . لكن هذه الآثار لا تكفى للقول ان جوهر الخطاب العام أصبح تجرييما كالخطاب العلمي ، بل هى علامة على تفاعل ألوان الخطاب فى العقل العربى .

(ج) ولقد نشأ ما أسميناه بالمفهوم الأساوبى فى سياق تطور العناية العربية القديمة بفكرة الطبع . ومع أن ما وصلنا من النقد الجاهلى قد نعرض لكثير من الشك ، ومع أننا نجد صعوبة فى أن نصف بنى ، من الدقة وجود طبقة متميزة من النقاد فى العصر الجاهلى ، بخاصة أن أغلب ما وصلنا لا يبدو أن يكون آراء لشعراء ، لا لنقاد متخصصين ، الا أننا لا نشك فى تميز الجاهلين بين لونين من الابداع : شعر العمود ، وشعر العبيد ، ولاشك كذلك فى جهم للارجال والبدبويه (٦١١) . والأرجح أن هذه التميزات الواهنة هى المهاد الأول لمطور فكرة الطبع . ملقد أحبوا القدرة المميزة للشاعر ، وعبروا عن هذا الحب بأن نسبوها الى الحن ، وانقلبت محبة القوة المدعة الى النقد المتخصصين ، لكنهم أنجزوا قصدها عن بعدها الميتافيزيقى ونسبها الى الطبيعة . وفى نفس الوقت الذى كان العالم فيه حول النقد يقوم على القوة ، كان الابداع الفنى يقوم على القوة . وبينما أعلى قوة الملك ، فان أعلى قوة للشاعر هى الماكة وكما أن نظم الحياة تعكس القوة السائدة ، فان نظم النص تعكس قوة المبدع . ولم يكن هذا الضرب من الفهم والتفسير محض مرآة للعالم . لقد تخطى دور العاكس السلبى الى أن يصبح تأكيداً على الوجود الفردى فى ظل وجود مستلزم متوتر . ولما كان الطبع يتسع لمفاهيم المران والصناعة فلقد أوجد بهذا لغة تتجاوز لغة التناقضات والتوترات التى سادت . وانطوت هذه اللغة

(٦٠٩) المقدمة - ص ٥٥٥ .

(٦١٠) المقدمة - ص ٣٧٩ ، ٣٨٠ .

(٦١١) يراجع فى النقد الجاهلى : طه أحمد ابراهيم - تاريخ النقد الادبى عند العرب -

ص ص ١٥ - ٢٩ .

على رنة من الحلم العربى بالانتصار والسيادة التى لا يعقبها توتر واحتراؤ .

(د) وإذا عدنا الى عبيد الشعر فسوف نجد لديهم عناية بجماليات النص ، وان لم يسفر عن أعرف حليده للشعر العربى . ولعل هذه العناية الجمالية هى السلف الصالح لما أسميناه بالمفهوم البلاغى . لكن المفهوم البلاغى قد واكب محاولة لاعادة بناء أعرف الشعر . ومع نقاب الأحوال السياسية والاجتماعية ، وصراعات التكيف بين العرب والمولى ، وبوجه الخطاب العامى والابداعى الى بجاوز الجدل الى الجماليات الخالصة البريئة من الجدل ، تأسس المفهوم البلاغى . وبينما المفهوم الأسلوبى يستهوى صورا ، أو رموزا قديمة ، من عالم الحيوان . يرجع الى ألفاظ من ميل الفحول ، ليكون علامات على نموذج القوة الطبيعية أو الرعوية التى يمتلكها الشاعر . نجد المفهوم البلاغى يسفى صورة العمد . وكانت أجود قصائد الجاهلين - فيما يقال - نسمى بألفاظ تدور حول فكرة العمد كالمعلقات . وربما كانت تسمية المعلقة قد وضعت بعد نشأة الفهم البلاغى النزيبى . وفى اطار هذا الفهم أصبح المعنى الشعرى وعاء ، أو أداة ، وأصبحت صناعة الشاعر على هامشه ، وبتهجيد المعنى تأسست الجماليات شبه الدالة ، بمعنى أنها غير جادة فى انتاج الدلالة الأدبية .

(هـ) وإذا قارنا بين المفهومين السابقين فأننا نجد أن نجاحهما فى ايجاد اللغة المنشودة التى تتجاوز الجدل بين ما هو أصيل ، وما هو وافد . وبين الانجاهات السياسية والعقيدية الوافدة ، لم يكن نجاحا تاما . فأولهما يميل الى رد الابداع الى الفرد المبدع ، وثانيهما يميل الى رده الى الجماليات المحتشدة فى العمل الابداعى ، وهما على السواء لا يضعان أمام العقل الخطاب الذى يسبح فيه - اجنه الى المنطق القوى الهادى فى مضطرب الأفكار . ومن هنا كان تأكيد المفهوم الثالث الفلسفى على الطبيعة المنطقية للابداع الفنى ، سواء كان المنطق جزءا من الفعل الباطنى للابداع كما هو الحال عند فداة وحارم ، أو كان المنطق جزءا من الرؤية الخارجيه له كما هو الحال عند ابن خلدون . وقد لا يكون هذا اللون من الخطاب ناسجا بمعنى أن أيا من هذه المشروعات النقدية الثلاث لم يسد الخطاب النقدى بعده . لكننا نستطيع أن نرى مقدار نجاح هذا اللون من الخطاب اذا عرفنا أن الجهود النقدية القديمة قد انتهت الى الوفوع فى حائل بلاغة شكلية بمنطق نبتتها الرئيسة (٦١٢) . ولم تكن هذه البلاغة محض

(٦١٢) راجع فى هذا المصير البلاغى الفصل الرابع من د . سائق صيف البلاغة

طور وناريخ - ص ٢٧١ - ٣٦٧ د . على عشرى زايد : البلاغة العربية - ص ٢٠٥ - ٢٢٢ .

مظهر لانحدار حضارة هرمت ، لكنها - فوق هذا - تمثل تصاعد محاولة الوقوف فى هامش الجماليات الخالصة من تأسيس المعنى من ناحية ، والبعب بن منطو مجرد عن جدل الواقع من ناحية أخرى .

(و) ولنسأل الآن : كيف نقرأ نصا نقديا من نصوص النقد العربى القديم ؟

الجواب على ذلك نحدده فى اتباع الخطوات الآتية :

١ - تحديد نوع الخطاب فى النص ان كان أوليا ، أو منهجيا ، أو مذهبيا . ومن الواضح أن هذه الخطوة لا تتم على النحو الأمثل الا بعد التعرف على المراد من الخطاب المذهبي ، ولذلك موضع قادم . وتتعجب المصطلحات الواردة فى النص دورا فى حسم هذه الخطوة . ويجب بشأنها أن نرجع الى المصطلحات التى تم شرحها فى التعريف بالمفهوم المنهجى للابداع الفنى كدليل مرشد .

٢ - ربط النص النقدى المنهجى بالمفهوم المنهجى للابداع الفنى ، واكتشاف علامات هذا الربط ولما كان كل نص لا يورد أبعاد المفهوم كاملا فان القراءة السليمة تحتاج الى استحضار المفهوم كاملا .

٣ - مع مزيد من الفحص يمكن ربط النص بالمفاهيم المختلفة المنفرعة عن المفهوم المنهجى . ولكل مفهوم مصطلحاته ، ورموزه ، النى تمثل علاماته الدالة .

٤ - مع تفهم المفهوم السائد فى النص فى ضوء علاقات العالم الذى يأتى النص فى سياق ، والذى يمثل بالنسبة للنص اطاره المرجعى .

٥ - وأخيرا نتعمق المفهوم السائد فى النص فى مستوياته الجمالية ، ومنطقه الداخلى كما يظهر فى النص ، مع الالتزام بأن ينبع هذا التعمق عن مفهوم الابداع الفنى ويرتبط به .

(ز) ومن الواضح أن كثيرا من النصوص التى سبق اقتباسها نماذج على الفهم المنهجى للابداع الفنى مباشرة . فلننظر فى بعض النصوص ذات الصلة غير المباشرة بهذا الفهم :

١ - يقول ابن رشيق :

« والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية :
قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، ودعائه العلم ،
وبابه الدربة ، وساكنه المعنى . ولا خير فى بيت

غير مسكون ، وصبارت الأعاصير والقوافي
كالوازين والأمثلة للأبنية ، أو كالأواخي والوناد
للأخبية ، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر
فإنها هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغنى
عنها » (٦١٣) •

تبدو علامات الفهم التجريبي واضحة في استخدام ابن رشيق
لصناعة البناء ، والموازين ، فهو لا يستمد تصوره من مناليات مفارقة
للواقع • ويعلق ابن رشيق الإبداع على الطبع ، مضيفاً إليه عناصر
الصناعة : الرواية ، والعلم والدربة • هذا المضايق بين الطبع والصناعة
يكشف عن الرؤية المستكنة في وعي ابن رشيق ، التي يرى الطبع نشاطاً
يمكن تنمية العلم ، و يرى الإبداع الفنى ظاهرة طبيعية تجمع بين
القدرات الفردية والتعامم •

وفهم ابن رشيق فهم بلاغى في جوهره ، فالشعر ضرب من الوفاء
« بالزينة » و « المحاسن » • والزينة ضربان : أساسية وهى حسن العروض
والقافية ، ومستأنفة وهى ما سوى ذلك من المحاسن • والزينة لمسب
الا تحصيلاً للمحاسن • وضروب المحاسن - باستثناء العروض والقافية -
ليست ضرورية أو حتمية ، بل هى جائزة أو مستأنفة ، تقع فى مجال
الاختيار الإبداعى • لكن هذا لا يعنى أن المحاسن كلها كم زائد ، فهى
- على الأقل من خلال اسمها - مسئولة عن جمال النص ، والاختيار منها
لا يعنى إسقاطها كاملة • فالنص فى النهاية حشد لمحاسن •

وفكرة العهد ليست عائرة • هناك صور مختلفة من الرمز العقدي ،
فالعقد كالبند ، وكالتسبيح ، طائفة من الأسماء تاحم معا دون تفاعل بين
أشياءها • وهذه الرموز كلها لها جذور قوية فى فكرة التركيب التى
تتخذ فى الوعي أكبر من صورة : تركيب جوهرة مع أخرى ، أو حوائط
مع دعائم ، أو سدى مع لجة •

وفكرة الأسلوب ، بالمعنى القديم ، ذات حضور فى النص ، فالعروض
والقوافى أمثلة للأبنية ، والمثال ، أو النمط ، كالأسلوب ، أو هو منه ،
بمعنى أنه كالطريق المعبود الذى يجب سلوكه على السالكين •

ولقد تدخلت ظروف المغرب العربى كثيراً فى توجيه ابن رشيق الى
هذا الضرب البلاغى من الفهم • وابن خلدون يرى أن أهل المغرب مختصون

بالبدیع (٦١٤) ، وكتاب العمدة هو عمدتهم فيه ، أما المشارقة فهم أهوم على علوم السبان : البلاغة - البيان - البديع ، ويعمل ابن خلدون هذا بأن المشارقة أوفر عمرا وأكثر عجما ، بينما المغاربة ولعون بنزيب الالفاظ ، يجدونه سهيل المأخذ لئس صعبا دقيقا غامضا كالبلاغة والبيان (٦١٥) . على أن الولع بنزيب الالفاظ يحتاج الى علة أسبق ، كما أن شدة السهولة مسالة تحتاج الى التعليل ، والسهولة أمر نسبي ، وإذا وضعنا نصب أعيننا أسماء مثل ابن رشد ، أو ابن طفيل ، أو الوجيهي ، يمكن أن نشك كثيرا في فكرة شدة السهولة . لكننا سمعنا أن نلاحظ - على هدى ابن خلدون - أن حظ المشرق من الاسنفار اوفر ، وأن العجم أكثر أندماجا في حركته العامية والفنية والسياسية ، بينما كان نزاع العصبية في المغرب شديدا ، وكان الاسنفار أقل ، وممانعة العجم أوضح ، والخطر الصليبي يحدق بالاندلس . وسط هذا كله نستطيع أن نرى في المغرب سعيا وراء استيفاء نعيم الملك بسرعة سديدة مادام نزاع العصبية لا يترك لشيء مهلة استنفار كافية ، ولعل الولع بالالفاظ مظهر من استيفاء النعيم . ولا شك أن هذه النقطة تحتاج الى دراسة أكبر لا يشتمل لها المقام . المهم الآن أن نقرر أن الفهم البلاغي للإبداع الفني كان فعلا ثاقبا لئس بمعزل عن حركة العالم حوله مهما كانت درجة فعاليته .

٢ - يقول الفاضل عبد العزيز الجرجاني :

« فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يهتدى السهم أبى نواس من الدواوين . ويجذف ذكره إذا عدت الطبقات ، وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة شلحه بالكفر ، وأوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرأتهما من تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكما خرسا ، وبكاء مفجعين ، ولكن الأعراب متبائنين ، والمدين بمعزل شدة الشعر » (٦١٦) .

(٦١٤) ليس المراد البديع هنا الجديد ، كما هو الحال عند ابن المعتز ، بل المراد هو التعريف الآخر للبديع في البلاغة ، وجوه جسم من اللام بعد رعاية الماد وسموح الدلالة . انظر الفزوسي الناحيتين - ص ٣٤٧ .

(٦١٥) المقدمة - ص ٥٥٢ .

(٦١٦) الفاضل عبد العزيز ، الوساطة - ص ٦٤ .

ينكر القاضي الجرجاني ربط الدين بالشعر ، ويرى أن الشعر
مميز من الدين ، وأن العقيدة ليست معيارا لجودة الشعر . هذا التمييز
علامة وعى واضح بخصائص الخطاب العامي ، فهو خطاب لا يعنى بالدفاع
عن العقيدة ، لكنه معنى أساسا يطلب الحقيقة بمعزل عن الجدل الخلافى .
لقد كانت كثير من المسائل المطروحة على العقل ذات جذور دينية ، وكان
سبيل العلم ايجاد طريق وسط ، أو ضرب من المعرفة الخالصة . هذه
السبيل تحتاج الى من يرودها . والقاضى الجرجاني يحاول شيئا فى
هذه السبيل .

وهناك اشارة خاطفة تردنا الى الفهم الأسلوبى للابداع الفنى ،
تتمثل استخدامه مصطلح الطبقات ، وهو مصطلح - كما نعلم - محمل
بتاريخ من الفهم الأسلوبى .

ومن الواضح أن معيار الجودة عند القاضى الجرجاني يتمثل فى
جودة الطبع ، لذا نجده يؤكد أن سوء العقيدة اذا كان عيبا لكان يقدر فى
الطبع ، فيصاب الشاعر بمرض من أمراض الابداع ، كأن يصبح الشاعر
« بكيا » ، أو « مفحما » . هذا الوعى بأمراض الابداع جزء لا يتجزأ من
الفهم الطبائعى القديم للابداع الفنى القائم على رد الابداع الى الطبع .
أما النص فهو مرآة الطبع .

ولقد أشار القاضى الجرجاني ، فى هذا النص ، لشعراء مختلفين
جاهليين ، واسلاميين ، وعباسيين (يمثلهم أبو نواس) ، لاشك أنهم
صاحبوا ظروفًا سياسية واجتماعية متفاوتة تفاوتًا شديداً . والقاضى
نفسه يمثل مرحلة من مراحل هذه الظروف ، كان العقل فيها قد استوعب
حقيقة واضحة ، هى أن الخلاف الدينى والسياسى ، والصراعات الاجتماعية ،
حاضرة أمام العقل فى كل وقت . والقاضى بهذا النص يتفاعل مع العالم
حواله فى ايجابية تعكس احتدام الحياة .

٣ - ويقول القاضى الجرجاني أيضا :

« وقد يتفاضل متنازعو هذه المعانى بحسب
مراتبهم من العلم بصحة الشعر ، فنشترك
الجماعة فى الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة
تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضح
موضع ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك
المشترك المتبادل فى صورة المبتدع المخترع ، كما

قال لبيد :

وجلا السيول عن الطلول كانها زبر تجد متونها اقلامها

مفهوم الابداع - ١٩٣

فادى البك المعنى الذى تداولته الشعراء « (٦١٧) »

يتحدث القاضى فى المعانى المستهلكة بكثرة الاستعمال . فما الابداع
الذى فى هذا النص ؟ انه قسم من الصنعة . هناك مستوى عام تبدو فيه
طائفة كبيرة من الشعراء متساوية فى المعنى المتداول . وهناك مستوى
آخر يتميز فيه فرد بإضافة أو بإبداع . هذا الابداع هو لفظة مستعذبة ،
أو حسن ترتب أو اصباحه المأكيد ، أو إضافة غير مألوفة . الابداع بهذا
مظهر باد على (النص) نحكم به بأفضلية (الشاعر) . أليس غريباً أن
نعانى مكانة الشاعر على تحقيق كمال طاهرى للنص ؟ نعم . ان القاضى
الجزائى يرى النص مرآة لقدرة الشاعر ، لهذا يفضل من يفضل نصه
على من لا يفضل نصه . وفكرة التفاضل ليست بعدة بحال عن فكرة
الطبقات ، بل هى جوهرها . وفكرة الطبقات مظهر من مظاهر اعلاء الطبع .

والابداع فى هذا السياق فعل عقلى معرفى . أليس التفاضل معاقفاً
على « مراتب » « العلم بصناعة الشعر » ؟! انه ، اذا ، معلق على أمر عقلى
معرفى يشير اليه بلفظ العلم . وهناك علامة أخرى على عقلية فعل الابداع .
فالابداع يتحقق بإضافة ، أو بزيادة « اهتدى لها » المبدع دون غيره ،
ولفظ الاهتداء فيه احياء عقلى واضح وقوى .

ولبيد شاعر مبدع . لقد تلقف معنى أكثر الشعراء القول فيه
فجسده . كان الشعراء يقولون ان الطلل يشبه صفحة الكتاب ، فنقوش
الرمال المبعثرة تشبه نقوش السطور المتوالية . لقد أحسن لبيد استيعاب
الموقف برمته ، وأدرك أن السيول لها دور فى هذا الموقف المؤسى . ولم
يبدع لبيد فى أن ربط فكرة الطلل بفكرة الكتاب ، لكن الأعجب أنه جعل
السبيل قلماً يخط فى الرمال ، ثم يجدد الكتابة . ولعل الماء الكاتب هو
ما أفصحته عنه الآية القرآنية الكريمة : (قل لو كان البحر مداداً لكلمات
ربى لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربى ولو جئنا بمثل مداد) (٦١٨)
ولبيد مبدع لأنه اهتدى الى إضافة بارعة . أدخل لبيد فكرة السبيل على
رصيد من الطلل المختلط بالكتابة . وولد لبيد بهذا عالمه الخاص .

لقد استشعر القاضى ما فعله لبيد . لا نستطيع أن نصف ما رآه
القاضى فى بيت لبيد وصفاً كاملاً . لكن المؤكد أنه أدرك ما فعله لبيد
بالفكرة المألوفة . لقد وفق لبيد الى أن يجعل الصورة جديدة ، لهذا هو
مبدع ، ولهذا هو فحل ، ولهذا هو قوى الطبع ، عالم بصناعة الشعر .
والصنعة بهذا ليست وصفاً قاصراً على المحدثين ، فلبيد جاهل ، الصنعة

(٦١٧) الوساطة - ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٦١٨) 'الكهف' - ١٠٩ .

قسم من فكرة الطبع . مادام علمنا ومراننا . كما أن الطبع قسم من الصنعة ، ما دامت لا تقوم بغير طبع صحيح . ولبيد حائز على علم الصنعة ، وهو بهذا مطبوع ، معدم . ونسبة الصنعة الى لبيد ليس بالعلامة من علامات الخطاب العلمى الذى يجب عن حقيقته بعزل عن الجدل والمذاهب .

٢ - قال أبو تمام :

ما يحسم العقل والدنيا تساس به ما يحسم الصبر فى الأحداث والنوب
الصبر كاس وبطن الكف عارية والعقل عار اذا لم يكس بالمشيب
كم ذقت فى الدهر من عسر ومن يسر وفى بنى الدهر من رأس ومن ذنب
بأى وخيد قساص واجتناب فلا ادراك رذوق اذا هالج فى الهرب (٦١٩)

قرأ الأمدى هذه الأبيات ولم تعجبه . أنكر فيها شيئين :

١ - أن أبا تمام جعل الصبر أشد حسما من العقل ، « وكل الأخلاق الشريفة فبالعقل تكون » .

٢ - « وأعجب من هذا ذوقه الرأس والذنب فى بنى الدهر . وما علمنا أحدا ذاق ذنب غيره ولا رأسه . وأراد بالنوق الاختبار ، واسمعه فى أقبح موضع وأشنع » (٦٢٠) .

لم يسئوعب الأمدى موقف أبى تمام الاستيعاب الواجب . يحاول أبو تمام أن يؤسس وجودا أصيلا فى العالم الذى عاشه ، يعكس صورته ، ويتفاعل معه ، ويضيف اليه . والبنية الماثلة أمامنا تكشف ، هذا . تعتد بية هذه الأبيات على المقابلة بين العقل والصبر . وللمقابلة مستويات . فى مستواها الأول الكلى نجد العقل أداة السياسة (٦٢١) من ناحية . والصبر فى الناحية المقابلة ، أداة الحسم ، أى أنه يقبع فى العالم الفعلى الحميم للانسان ، لا فى مستوياته البعيدة . يعلن أبو تمام أن العقل ، بجميع أبعاده : العلم ، والذكاء والفقه ، والمكر ، الى آخره ، مظهر ووسيلة للقوى الحاكمة المتسلطة . ويعان أيضا أن الانسان البسيط المحكوم عاجز لا يملك الا الصبر على النوب . وفى مستوى المقابلة الثانى نجد العقل مرتبطا بالثروة ، لا قيمة ولا وجود له بغيرها ، وفى الجهة المقابلة نجد الصبر مرتبطا بالفقر ، والعجز . وتلعب نقيضة الكسوة - العرى ،

(٦١٩) الموازنة - ٢٥١/٢ ، ٢٥٢ .

(٦٢٠) انظر نص الأمدى بتمامه فى الموازنة ٢٥٢/٢ .

(٦٢١) كان الغالب على العرب أن يستخدموا اللفظ : الحكم ، الامارة ، الخلافة ، الامانة ، للدلالة على السياسة ، وكانت كلمة السياسة تستخدم بمعان بعيدة عن معناها فى الأدبيات المعاصرة ، كسياسة النفس مثلا ، لكنها كانت - خاصة فى نص أبى تمام - تحمل معنى الحكم فى أحيان كثيرة . وفى نص الطائى علامات على ذلك .

يتبادل مواقعها بين الصبر والعقل ، دورا في كشف التناقض الصارخ الساحق بين طبعات بيدهما الثروة والسلطة ، وأخرى بيدها الفاهة والعجز . وأبو تمام يرى التناقض مروعاً جلياً لأنه في الطبقة الوسطى التي تتعذب بها الحياة بين العسر واليسر ، والنبي نخالط العاجزين كما تخالط القادرين من رؤوس السلطة وأذنانها . لكن أبا تمام يستخدم خطابها فنياً جوهره احترام أدبية النص ، واعتماد شفرته على الدلالة المصاحبة Connotation تنضام عليها علاماته الأيقونية والرمزية . فالعوز عرى لبطن الكف ، والعقل السائس بيده المقاليد ، والألم ذوق تئنبه له الحواس . والتشخيص بنية رئيسيه للشفرة ، فالعقل والصبر شاخصان يجسمان، وهما يكسوان، أو يكسيان ، يعريان ، والدهر أب لهؤلاء الرؤوس والأذنان ، والرزق شاخص ممعن في الهرب . أما الكف فلها بطن ، لأنها جزء من صاحبها ، علامة عليه بطريق الحلول . والنوق السابة القلاص التي نؤخذ الى الممدوح، برغم الفلوات الخطرة ، تؤخذ في الحقيقة طلباً لرزق عسير لا بلوغ له . وبهذه الشفرة التي تقوم علاماتها على إحياءات التناقضات والتشخيصات المتراكبة يصنع أبو تمام رسالته دون مباشرة واضحة .

والآمدى لم يستوعب هذا الموقف . ربما كان متأثراً بموقف مذهبي من مذهب البديع ، وربما كان محباً للبحثى فوق حبه لأبى تمام . هذا البعد المذهبي واضح - وإن كان إيضاحه كاملاً ليس هذا موضعه - إلا أن الآمدى مخلص لمنهجه التجريبي . كان المنهج كلاسيكياً يعنى من شأن العقل ، لذا لم يعجبه البناء الأخلاقي للأبيات ، لأنه يقرم على خلق ذى مضمون عاطفى واضح هو الصبر ، أشبه ما يكون ، فى بعض الأحيان ، بحيلة دفاعية كالكتب . يتصل بهذا الموقف مفهوم الابداع الفنى التجريبي القديم ، فهو يقوم على أن الابداع الفنى فعل عقلى يستهدف العاطفة ، ولما كان النص مرآة الطبع ، ولما كان نص أبى تمام لا يكشف عن ملكة عقلية قوية ، مادام يقلل من شأن العقل ، فإن الآمدى يستقبح الأبيات .

وكان فى مكنة الآمدى أن يوجه البيت الثالث نوجيها لغويا بسيطا ، فيقول ان المراد : لقد ذقت آلاماً من رأس ومن دنب ، فيننقى المعنى الذى فهمه ، وتنتفى الصناعة إلا أنه فى هذه النقطة كذلك مخلص لمنهجه ، فهو يفهم الذوق بمعنى الاختبار ، أى أنه لؤن من المعرفة التجريبية القائمة على الخبرة . كما أنه لا يحب أن يقع القارئ فى اسار جهد التقديرات المختلفة للنص ، فينجم عن ذلك الاشتغال بالنص ، وعدم تجاوزه الى صاحبه ، والنص معبر الى الممدح ، أو هو مرآة للطبع ، وتامل سطح المرآة يحجب عنا رؤية الواقفين أمامها كما تبدو صورتهم فيها .

القسم الثالث : _____

المفهوم المذهبي للابداع الفني

تمهيد في المفهوم المذهبي

مربو حتى الآن بين نوعين من الخطاب النقدي : الخطاب الأولي ، والخطاب المذهبي ، وكان أساس التمييز أن الخطاب الأولي يعتمد في فهمه وتقويم العمل الفني على مقولات بسيطة لم تصدر عن دراسة طويلة متخصصة كما هو الحال في الخطاب المذهبي .

وفي النقد الغربي نميز آخر مهم بين النقد المذهبي Systematic ونوع آخر من النقد يقوم على نقض أشكال محددة للنص . وبينما نؤثر أن نطلق على هذا المستوى من مسويات النقد مصطلح « النقد المذهبي » نجد النقد الغربي لا يستقر على مصطلح ثابت له . ونستطيع أن نمثل لهذا بالناقد الأمريكي هازارد آدامز Hazard Adams . يطلق آدامز على هذا النوع من النقد مصطلح النقد العنيف Violent criticism مفضلاً هذا اللفظ على لفظي : الجدلي Polemical ، والانطباعي Impressionistic (٦٢٢) . ووجه العنف عنده قيامه على تحطيم أشكال من الابداع ، والدفاع عن شكل بديل . ووجه التفضيل أن النقد المذهبي أو المدرسي كثيراً ما ينطوي على ألوان من الجدل الحاد ، كما أن النقد الانطباعي يستند دائماً على أرضية معرفية نظرية ، مما يجعل مصطلحي الجدل والانطباع غير محيطين بالدلالة المرادة المشار إليها بلفظ العنف . إلا أن مصطلح العنف بدوره لا ينسب إلى دوران هذين النوع النقدي حول ما يسمى باسم المحركات الأدبية Literary Movements ، وهذا ما فات آدامز . كما يجب الإشارة إلى أن النقد المذهبي في منافحته عن شكل محدد للكتابة ربما لا يباحم بعنف الأشكال الأخرى ، ومما ذلك حركة الشعر الصوفي العربي بنقائليها سديدة الاختلاف عن تقاليد القصيدة العربية الشائعة ، فبرغم هذا الاختلاف فهي لم تقم على انكار عنيف ، أو هجوم منعدي على الضرب المألوف من الشعر ، فالعنف ليس جوهر النقد المذهبي .

وبينما يستخدم آدامز مصطلح العنف نجد في النقد الفرنسي البير تيبوديه يستخدم في الاصطلاح على مفهوم النقد المذهبي مصطلح « نقد

الحركة « ، وهو ، عنده ، نقد الدعاية الأدبية التي يقودها عادة كتاب شباب يحرصون على نشر أفكارهم الجديدة وذلك بإقامة هجوم عنيف على كل من ليس من « جفائهم » ، سواء في الحاضر أو الماضي ، أو بالدعاية لأثارهم الخاصة أو لأثار رفاقهم ، معبرين عن دعايتهم في منشورات ومقدمات ومقالات . ونستطيع أن نمثل لذلك بالبيان السريالي لأندريه بريتون كنموذج شهير . وهكذا نشأ نقد رومانتیکی ، ونقد رمزي ، ونقد طبيعي ، الخ (٦٢٣) . ومصطلح تنبؤيه بهذا صالح للاستعمال لولا أن كلمة الحركة في اللغة العربية تستخدم بكثرة عند دراسة موضوع الحيوية في العمل الفني مما يضل عن المعنى المراد ، لهذا نفضل مصطلح النقد المذهبي .

والتنمیل للنقد المذهبي بالحركات الفنية الكلاسيكية، والرومانتيكية، والرمزية ، وما الى ذلك ، تمثيل صحيح ، وهو السر في تركيز آدامز في الفصل الذي عقده للنقد العنيف - بمصطلحه - على عزرا باوند Ezra Pound ، وروبرت جريفز Robert Graves ، و D. H. Lawrence ، لارتباطهم بأشكال محددة من الكتابة - باوند - مثلاً - ارتبط بالصوريرية Imagism ، وبهجومه عليها حين غلب عليها الأمية Amygism (٦٢٤) . لكن هازارد آدامز يوسع في فهم المصطلح ويؤكد أن كل ناقد في تقويمه للابداع الفني ينساق الى ألوان من المذهبية - أو لنقل العنف - بتفضياله شكلاً من الكتابة على الآخر . ومن أقوى الأمثلة التي ساقها على هذه الحقيقة الناقد الأكاديمي (المنهجي) الانجليزي ليفيز F. R. Leavis ، فهو مع تأثره المعروف بمنهج النقاد الجدد New Critics في أمريكا نجده ينهي الى رفع الشعراء الميتافيزيقيين والحداثيين على الرومانتيكيين ، كما أن تلمذته لاليوت كانت واضحة . ولقد وقف الناقد الأمريكي كلينت بروكس Cleanth Brooks - وهو من النقاد الجدد - ذات الموقف من الرومانتيكية في صالح الشعراء الميتافيزيقيين ، معبرا عن قوة نفوذ اليوت في النقد المعاصر (٦٢٥) . ومن الواضح أن هذه المواقف مواقف مذهبية تختلط بالعمل المنهجي المضاد للانحياز المذهبي والمكتزم بالتحليل النصي الفاحص Close Textual Analysis الذي يتأمل النص بمعزل عن أفكار مذهبية مسبقة ، ولا يرمى الى أي

(٦٢٣) كارلوني ، وفيللو : النقد الأدبي - ت . كيتي سالم - بيروت - منشورات عويدات - ط ٢ - ١٩٨٤ م ص ٦ ، ٧ .

(٦٢٤) نسبة الى الشاعرة Amy Lowell كما تقول المقادية نسبة للعقاد ، أو العاطية للمحافظ .

Adams, p. 154.

(٦٢٥) .

مواقف مذهبية لاحقة ، ويعمل من شأن جماليات النص فوق جميع المذهبيات . ويقودنا هذا المثال الى التأكيد على ضرورة التمييز الواضح بين مستوى المذهبية ومستوى المنهجية من مستويات الخطاب النقدي للوصول الى القراءة الصحيحة له في مستوياته المتعددة .

ومن الطريف أن بعض النقاد يبدأ مشغولا بالمذهبية ، ثم يفصح عن ناقد منهجي لامع ، كما كان الحال مع سانت بوف ، اذ بدأ بالدعوة الى الرومانتيكية ، مخلصا لهذا النقد المبشر ، ثم تحول الى نقد منهجي منظم مؤسس على ما يسمى بمنهج الصورة الأدبية (٦٢٦) . والغالب على النقد المذهبي أن ينبع من شعراء لهم الملم النقدي كاف ينتفعون به في التبشير بمذاهبهم ، لكن هناك حالات بشر فيها النقد المذهبي بألوان من الكتابة قبل أن تنزع الى الوجود ، وساعد على استيلائها .

وبالإضافة الى خصيصة العنف ، والتداخل مع المنهجية ، والتبشير ، فهناك خصيصة أخرى للنقد المذهبي تتمثل في كثرة لجوئه الى المعايير المطلقة وبعده عن النسبية العلمية . ومن الممكن أن نرى في المذهب الكلاسيكي صورة من هذا النقد المطلق الذي يحكم مسبقا أكثر مما يقوم ، وي طرح تحت ستار الموضوعية معايير قبلية مطلقة تجعل المذهب كله لونا من العقائدية . ومع التحليل العميق يمكننا أن نرى وراء العقائدية الأدبية عقائدية سياسية وتربوية أيضا : فالكلاسيكية في معاداتها للرومانتيكية تغشى عقيدة سياسية : فالنظام البورجوازي يجب أن يحكم في الأدب كما في الأمة ، وتغشى عقيدة تربوية : فدراسة الأدب يجب أن تعطى للشباب عادات في النظام والوضوح ، وتقوم مهمة النقاد على أن يعطوا للشباب وللكتاب أنفسهم نصائح عن فن الكتابة (٦٢٧) .

ولقد بلغ توسع آدامز في فهم النقد المذهبي حدا عد معه « المخاضات الأدبية Anthologies من النقد العنف ومن أكثر أنواعه هولا » (٦٢٨) . ومع ما في هذا التعبير من مبالغة الا أن الاختيار الأدبي ينطوي على محاولة لدعم أشكال من الكتابة في مقابل أشكال أخرى ، بل ومحاولة تشكيل وعي المتلقين التاريخي والجمالي في ضوء الأشكال المتنافسة . ولاشك أن دراسة كتب الاختصار ككتاب الحماسة لأبي تمام من هذه الزاوية يمكن أن تكون دراسة مشوقة ، ويمكن أن تكشف الكثير من خصائص النوع الشعري العربي ، خصوصا اذا قورنت مواقف أبي تمام بتقويمات النقاد

(٦٢٦) كارلوي ، وفيللو : النقد الأدبي - ص ٣٧ .

(٦٢٧) المصدر السابق - ص ٢٥ ، ٢٦ .

Adams, The Interests of Criticism. p. 186.

(٦٢٨)

والمتنقلين للتصويع المختارة . وتعد ملحوظة آدامز هذه إشارة قوية إلى
التداخل العاد بين مستويات المهجية والمذهبية في الخطاب النقدي

وإذا راجعنا معنى المذهب في كل ما سبق نجد أن المذهب بفضل
نقدى لشكل من أشكال الابداع دون غيره . وهذا يختلف عن معنى المذهب
كما يهره الدكتور عبد الرحمن بدوي حين يقول في سياق الفلسفة :
« فقد نفهم من المذهب الفلسفي أنه مجموعة أقوال مناسبة بين بعضها
وبعض ، كتناسب أجزاء البناء من حيث أوضاع الحجارة به ، وقد نفهم
من المذهب شيئاً آخر هو سيادة مبادئ أولية خصبة ، تحكم وتشهد أجزاء
المذهب المختلفة ، وتكون كالروح التي تسرى في جميع أجزائه » (٦٢٩) .

من الواضح أن الدكتور عبد الرحمن بدوي يفرق بين بنين من بني
المذهب : أولاهما بنية أفقية تتجاوز فيها الأفكار ، وتعاقب ، وتماسك
أفقياً . وثانيتهما بنية رأسية تقوم على تكرار مبادئ أولية خصبة على
المحور الاستبدالي للأفكار . ولا شك أن هذه التفرقة مهمة في تحليل بنية
المذهب . لكن هناك تفرقة أخرى مهمة في بيان دلالات المذهب . ذلك أن
المذهب قد يعنى حركة عامة تتجاوز فرداً بعينه ، ونمتد في جانب من
مجتمع ، أو عبر مجتمعات مختلفة . كما أنه قد يعنى مجمل تصورات فرد
بعينه ، والاطار الكلي لأرائه . هكذا نستطيع أن نتحدث عن الرومانتيكية
عبر مجتمعات كثيرة ، وأزمان مختلفة ، كما نستطيع أن نتحدث عن
الجاحظة أو العقادية أو الهيدجرية قاصدين مجمل تصورات وأفكار
الجاحظ ، أو العقاد ، أو هيدجر . ونستطيع كذلك أن نتحدث عن الهيكلية
أو الفرويدية بالمعنيين كليهما ، فنضم إلى هيجل اليسار واليمين الهيكل
على المعنى الأول ، ونضم إلى فرويد الفرويديين الجدد بنفس المعنى ، أو نركز
على هيجل وحده ، وفرويد وحده بالمعنى الثاني .

وهكذا فإن مصطلح المذهب له ثلاثة معان :

- ١ - التفضيل لشكل من الابداع دون غيره .
- ٢ - الحركة الاجتماعية .
- ٣ - مجمل تصورات وجهود فرد واحد ، أو مذهبه .

والنظر في هذه المعاني :

١ - بالسمية التفضيل شكل من الابداع دون غيره فإن الناصر
العربي قد عرف هذا التفضيل في حالات كثيرة من تاريخه : فبعد الشعر

غير أصحاب العمود ، والصعاليك غيرهما ، والفزليون مختلفون في شعورهم عن شعراء الحركات السياسية ، وأصحاب البديع متميزون من أصحاب العمود ، والصوفية متميزون من الجميع . ولقد وضعت دراسات كثيرة حول هذه المذاهب الشعرية . وليس من الحكمة أن نساو وراء هذا المعنى من معاني المذهب الذي يجماع إلى بفرغ كبير . وجميع ما نود التأكيد عليه هو أن هذه المذاهب الشعرية كانت تحدث تحولات كبيرة في مفهوم الابداع الفني . فبينما يؤكد شعراء العمود على المقاتية والسهولة والفزارة ، يؤكد عبيد الشعر على الثاني والاحكام . وبينما الصعاليك يعارضون البناء الطبقي القائم ، وشعراء الحركات السياسية يعارضون النظم الحاكمة ، فان الفزليين يؤكدون على الطابع العاطفي للابداع . وبينما شعراء العمود يعبرون عن البساطة البدوية ، والصوفية يعبرون عن زهد المعرفة ، نجد أن أصحاب البديع يصعدون عن حب للزينة والرف الخصري الخلاب . ومن الجلي أن كثيرا من هذه الأفكار قد أومات إليها دراسة المنهجية النقدية القديمة التي تقدمت . كما أومات إلى الطابع الكلاسيكي لنصوات الناقد القديم ، وهو طابع مذهبي يؤكد ما ذهب إليه آدامز من تدخل المذهبي والمنهجي معا .

٢ - ولعلنا ندرك بسهولة أن تفاضل أشكال الابداع لون من المذهبية حين نأخذ بعد الحركة الاجتماعية . وعلى هذا فلا جديد يمكن أن يضاف إلى هذا المعنى .

٣ - وبقي لنا أن نركز نظرا على المذهب بمعنى مجمل بصورات وجهود ناقد فرد . ولما كان المقام لا يتيح أن نتناول تصورات جهود جميع النقاد القدامى فلنأخذ نماذج ثلاثة عينة على اثبات جدوى دراسة مفهوم الابداع الفني في تفسير مجمل الجهد النقدي لناقد فرد ، وفي ايضاح غوامض مذهبه . ولأن دراسة الجهد النقدي لناقد واحد بجميع جوانبه مسألة تحتاج إلى دراسات طويلة ، فسوف نكتفي بالتحليل النقدي للبنية العامة للمذهب ، مع فحص مشكلات تفاضل الأشكال الابداعية التي واجهها ، وتأسيس الفهم التحليلي للبنية والمشكلات التي تعالجها على اسنيضاح مفهوم الابداع الفني العامل فيه . وسوف تعنى كلمة المذهب فيما يلي مجمل الجهد النقدي في جانبه المنهجي المتميز من مواقفه المذهبية في اختيار اشكال جمالية محددة ، وعن طريق شمول كافة المذهب لجانب منهجي يمكن أن نسرنا هو منهج منظم مما هو موقف مذهبي موقوت . مما يوفر فرصة القراءة النقدية السليمة لنصوص النقد الأدبي القديم ، وكشف مدى نجاح الخطاب المذهبي النقدي القديم في تأسيس علاقة جمالية ناضجة بين الانسان والعالم المحيط به .

عبد القاهر الجرجاني

(أ) أولى الباحثون عبد القاهر الجرجاني عناية كبيرة ، ورأوا فيه أدورا متفاوتة . رأى فيه فريق منهم باحثا نفسيا مرموقا . وذهب أحد الباحثين الى أن عبد القاهر قد سبق علماء النفس المحدثين ، ولم يترك لهم مجالا للزيادة عليه (٦٣٠) . وذهب باحث ثان الى أن فكرة اللفظ الذي يتحمل بمعناه عند عبد القاهر توافق ما يراه « علم النفس اللغوي » ، وهي ملموسة عند شارل بلوندل (٦٣١) ، ونوديه ، وجوبير . كما أن عبد القاهر قد أكد ما أسماه دumas في الموسوعة النفسية « العاسة الجمالية » ، أو « العاطفة الجمالية » (٦٣٢) . فوق هذا فإن آراء عبد القاهر كلها نقر آراء الجشطالت (٦٣٣) . ويضيف باحث ثالث الى هذا الطابع الجشطالتي دعوة عبد القاهر الى ما يسميه المحدثون « الفحص الباطني » (introspection) (٦٣٤) . ويلحق باحث رابع دراسات عبد القاهر مع ابن طباطبا وابن رشيق وابن قتيبة بدراسات سيكولوجية التذوق (٦٣٥) . ويرى باحث خامس أن عبد القاهر قد تنبه الى ما تنبه اليه بعده بمئات السنين باحثون من أمثال والاس ومدنيك وجيلفورد من أن الابداع - وأن لم يستخدم الجرجاني نفس المصطلح - هو النشاط النفسي الذي به ينوصل الى الانتاج الأفضل ، من خلال مراحل ربما شابتهت مراحل والاس ومن ذهبوا مذهبه - الفكر والروية والقياس والاستنباط - في الدراسات الحديثة ، كما تنبه الى ضرورة أن تستمر الفكرة - وهذا

-
- (٦٣٠) د. المرسى . مفهوم الشعر في النقد العربي - مصدر سابق - ص ٢٩٦ .
 (٦٣١) ابراهيم سلامة : دلائل أرسطو بن العرب واليونان - الانجلو المصرية - ط ١ - ١٩٥٠ م - ص ٢٦٧ .
 (٦٣٢) المصدر السابق - ص ٢٧٧ .
 (٦٣٣) نفسه - ص ٢٨١ - وانظر د. محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة - مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية - المجلد الثاني - ص ٤٤ .
 (٦٣٤) د. محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر - المصدر السابق والصفحة .
 و « الفحص الباطني » هو « الاستبطان » .
 (٦٣٥) د. مصطفى صوفي : دراسات نفسية في الفن - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٣ .
 ص ٩ .

ما يطلق عليه مواصلة الاتجاه (٦٣٦) . وفى مقابل هذا كله يذهب باحث آخر الى أن عبد القاهر حاول أن يشرح الدلالات النفسية ، لا أشكال التعبير ، ولكنه فى الحقيقة لم يتجاوز الظواهر النانوية ، فلم نتجاوز محاولته مرحلة تأكيد الدور الذى تلعبه النفس فى تشكيل العبارة (٦٣٦م) .

وفى مقابل هذا المدخل النفسى ولج الباحثون مدخلا ثانيا لغويا نقديا ، احتفلوا فيه بتأكيد عبد القاهر على أن اللفظ علامة على معناه ، واحتفلوا بإشارته الى فكرة معنى المعنى ، وفكرة السياق . ووفق الباحثون يقارنون بين عبد القاهر وفنت ، ودى سوسير ، وأنتوان ميه (٦٣٧) ، ولاسل أبر كرومبى ، وبرجسون ، وكروتسه (٦٣٨) ، وريتساردز ، وتيرنر (٦٣٩) ، وأكد البعض على تمييز عبد القاهر بين البنية النحوية السطحية النثرية والبنية النحوية العميقة التى يعتمد عليها الشاعر ، فيما ينطوى على إشارة الى تشومسكى (٦٤٠) . ورأى أحد الباحثين فى عبد القاهر نموذجا لفهم اللغة على أساس علامى (سيموطيقى) (٦٤١) ، ورأى فى فكرة معنى المعنى وعيا بعملية « التداخل الدلالى » أو « السمطقة » فى الدلالة اللغوية (٦٤٢) . ولقد اعترف أحد كبار الباحثين بأن تفسيره للفقوى ترجمة ، وتنقيح ، وإضافة لعبد القاهر ، وبرر هذا بأن التراث ، بوجه عام ، ليس له وجود بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصريا (٦٤٣) . وذهب باحث آخر الى أن عبد القاهر وسوسير متشابهان فى ثلاث مسائل : الأولى أن اللغة مجموعة من العلاقات لا المفردات ، والثانية أن الكلمات علامات اعتباطية تكتسب معناها من علاقاتها ، والثالثة أن التفاوت يقع فى الكلام لا اللغة . لكنهما مختلفان فى خمس مسائل : الأولى أن منهج سوسير وصفى ، والثانية أنه معنى باللغة المنطوقة لا اللغة القرآنية أو الأدبية ، والثالثة أن هدفه دراسة اللغة فى ذاتها لا إظهار روعة القرآن

(٦٣٦) د . حنورة : أسس المسرحية - مصدر سابق - ص ١٥ ، ١٦ .

(٦٣٦م) د . عز الدين اسماعيل - التفسير النفسى للأدب - مصدر سابق - ص ٦ .

(٦٣٧) د . محمد مندور : فى الميزان الجديد - القاهرة - دار نهضة مصر -

ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

(٦٣٨) د . محمد عبد المتعم خفاجى ، من تراثنا النقدى : أسرار البلاغة - القاهرة -

مجلة الشعر - ع ١٤ - ١٩٧٩ م - ص ١١٨ ، ١١٩ .

(٦٣٩) د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف فى التراث النقدى - القاهرة - مكتبة

الشباب - ١٩٧٩ - ص ٦٤ .

(٦٤٠) د . مصطفى ناصف : النحو والشعر : قراءة فى دلائل الإعجاز - مجلة فصول -

أبريل ١٩٨١ ص ٣٨ .

(٦٤١) نصر حامد أبو زيد : العلاقات فى التراث - مصدر سابق - ص ٩٤ .

(٦٤٢) المصدر السابق : - ص ١٢٨ .

(٦٤٣) د . مصطفى ناصف : النحو والشعر - مصدر سابق - ص ٤٠ هامش رقم ٢ .

واعيازه ، والرابعة أنه مهتم بوضع الصيغة لا بالبحث عن المعاني السوانى .
والخامسة أنه لم ينته الى الصورة مثل عبد القاهر الذى دخل بها الى علم
الأسلوب (٦٤٤) . ثم ينهى على النقاد الجرى وراء المذاهب التقيدية
الغربية بما يعنى ضرورة التأكيد على الطابع المميز لعبد القاهر خاصة
وللتراث عامة فى سياق الفرع بأوجه الشبه بينه والمحدثين .

وهناك مدخل ثالث يتعامل الباحثون فيه مع عبد القاهر الجرجاني .
بوصفه بلاغيا (٦٤٥) ، فيبحثون عن علم المعانى ، أو البيان ، أو البديع .
له . والمخاطرة فى هذا المدخل تتمثل فى أننا نستعمل مصطلحات المعانى ،
والبيان ، والبديع ، استعمال السكاكى لها مع أنها ذات دلالات مختلفة عند
عبد القاهر ، مما يبعدنا عنه أكثر مما يقربنا اليه . والواقع أن عبد القاهر
كان يدرج جهوده كلها تحت مصطلح البيان ، فقد كان يرى فى الدلائل
أن علم البيان أشرف العلوم (٦٤٦) ، وافتتح الأسرار بخطبة فى شرف
البيان (٦٤٧) . وفى نفس الوقت كان عبد القاهر يسوى بين « الفصاحة » ،
و « البلاغة » ، و « البيان » ، « البراعة » ، ويرد هذا كله الى النظم
والترتيب ، والتأليف والتركيب ، والصباغة والتصوير ، والنسج
والتهجير (٦٤٨) . والبيان عنده ، كما هو عند الجاحظ ، الدلالة الظاهرة
على المعنى الخفى (٦٤٩) ، أو هو عملية كشف المعنى وبلاغه . أما المعنى
فهو المدلول . وأما البديع فهو الوسائل اللطيفة فى الدلالة .

والمدخل الذى نتطرق منه الى عبد القاهر هو فكرة الابداع الفنى ،
فنظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى فى المقام الأول . والدليل
على صحة هذا الفهم تأمل الحقل اللغوى لكلمة « النظم » . هذه الكلمة
تشير الى فكرة الابداع ايجابا وسلبا : تشير اليه ايجابا كما فى قوائمنا

(٦٤٤) د . أحمد مطلوب : عبد القاهر وسوسير - بغداد - مجلة الأقلام - ع ١٢ -
١٩٨٣ م - ص ٩ .

(٦٤٥) انظر : د . على عشمى زايد : البلاغة العربية - مصدر سابق - ص
١١٤ - ١٣٩ ، وانظر د . شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - مصدر سابق ص
١٦٠ - ٢١٨ ، وانظر د . أحمد إبراهيم موسى : الصنخ البديعى - القاهرة - الكاتب العربى -
١٩٦٩ م - ص ص ٢١٩ - ٢٤٠ .

(٦٤٦) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز - تح محمود محمد شاكر - القاهرة -
الخالجي - ١٩٨٤ ص ٤ - ٥ .

(٦٤٧) عبد القاهر : أسرار البلاغة - تح . محمد رشيد رضا - بيروت - دار المعرفة -
١٩٧٨ م - ص ٩ .

(٦٤٨) الدلائل - ص ٣٤ . وانظر ص ٤٣ .

(٦٤٩) البيان ١/ ٦٨ - ط . الاستدوينى .

— مثلاً — : « نظم المتنبي قصيدة جميلة في فتح عمورية » ، أى أبداع • ونشير إليه سلباً في قولنا : « هذا نظم وليس بشعر » ، أى ليس أبداعاً • لهذا كله كانت كلمة النظم بديلاً لكلمة « البيان » وكلمة أخرى مبنية هي « البراعة » •

ولم نسنده فكرة النظم عند عبد القاهر الى معطيات شبيهة بمعطيات العلمين المعاصرين الشهيرين : علم نفس اللغة ، وعلم اللغة النفسى • لم نسنده الى معطيات علم نفس اللغة فى صورته التحليلية كما هى عند فرويد فى دراسته للهفوات فى محاضراته الشهيدية للتحليل النفسى ، أو فى صورتها الكوينية عند جان بياجيه فى دراسه المطولة لنشأة ونطور اللغة مع أطوار الطفولة ، أو فى صورته السلوكية عند سكينر ، أو هل ، أو ثورنديك • ولم تستند الى معطيات علم اللغة النفسى ، أو لنفس اللسانيات النفسية Psycholinguistics ، كما هى عند شانون ، أو أوزجد ، أو بلومفيلد ، أو نشومسكى ، أو البنائين ، أو السيميولوجيين • ومجمل القائلين بنظرية تحليل الخطاب من الاعلاميين • لكنها استندت الى نظرية قريبة من تناول عبد القاهر ، هى علم نفس الملكات •

ومراحل الوصول الى هذه النتيجة بسيطة • فالنظم ليس « الا ان نضع كلامك الوضع الذى يفرضه » علم النحو » (٦٥٠) ، أو لعل توخى معانى النحو • وهذا يتم بأن يترتب الكلم فى النطق « بسبب ترتب معانيها فى النفس » (٦٥١) • فالمعنى « الذى له كانت هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة ، وهذا الحكم — أعنى الاختصاص فى الترتيب — يقع فى الألفاظ مرتباً على المعانى المرتبة فى النفس ، المنظمة فيها على قضية العقل ... » (٦٥٢) ، فنحن ، اذا ، أمام ثلاث مراحل :

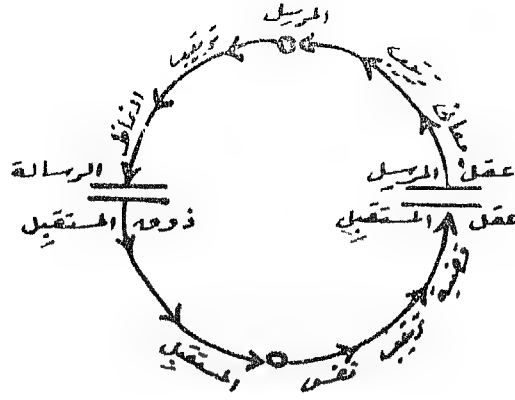
العقل — معانى النفس — الألفاظ

ولما كان عبد القاهر يلج على القارئ فى تذوق النص ، فلما أن نستنتج أن المتلقى سوف يخوض نفس الطريق على نحو عكسى • وبهذا تكتمل دائرة الأبداع عند عبد القاهر على النحو التالى :

(٦٥٠) الدلائل — ص ٨١ •

(٦٥١) نفسه • ص ٥٦ •

(٦٥٢) الأبرار ص ٢ ، ص ٣ •



فعقل المبدع يكون فضية ، تقوم بترتيب معاني نفسه ، فتقوم المعاني بترتيب ألفاظ الرسالة ، فيتلقها المستقبل بحاسة الذوق ، فتترتب له معاني نفسه على ذات النحو الذى صدرت عنه ، فيؤدى هذا الى ترتيب قضية العقل على نحو يترك به المستقبل ما يريد المرسل . فما علاقة هذا كله بعلم نفس الملكات ؟ تظهر العلاقة فى أمور ثلاثة : أولها رد كل شئ الى العقل ، وثانيها تصور النفس مخزنا منظما للمعاني والقدرات ، فهي ذاكرة وحواس . ويكمن ثالث هذه الأمور فى الاجابة على سؤال : كيف يتم هذا الترتيب الفورى للمعاني والألفاظ ؟ لم يجب عبد القاهر عن هذا السؤال بوضوح ، ولم يعمل على شرحه . وقد يتصور الناقد أن هذه ثغرة فى نظرية عبد القاهر المتناسكة . لكن عبد القاهر لم يكن فى حاجة الى شرحها ، فعلم نفس الملكات يغنيه عن هذا الجهد . تقضى مبادئ هذا العلم بأن الملكات تعمل على نحو حدسى أو تلقائى . وآلية هذا العمل قائمة على فكرة العادة التى لا تحتاج الى شرح . فالملكة لها « تركيب » خاص يفضى بها الى تحقيق آليتها . وفى ضوء هذه المفاهيم التجريبية القديمة يمكن شرح اللغويات النفسية عند عبد القاهر بطريقة لا تبتعد بنا عنه . فالنظم يعتمد على ما يسمى بالطبع ، الذى هو - كما يقول هنرى برجسون بحق فى بحثه عن الضحك ودلالة المضحك - « ما هو جاهز » فى شخصيتنا ، أى ما يشبه الآلة نعبثها فتجعل تشتغل من تلقاء ذاتها » (٦٥٣) .

وعندما يعرض الباحثون لفكرة المعاني النفسية عند عبد القاهر ينبهون على تأثيره كاشمعى برأى الأشاعرة المصطلح عليه باسم « الكلام

(٦٥٣) برجسون : الضحك - بحث فى دلالة المضحك - تعريب : سامى الدروبي
وعبد الله عبد الدايم القاهرة - دار الكاتب المصرى - ١٩٤٨ م - ص ١٠١ .

النفسي « (٦٥٤) الذي قالوا به حين امتحنهم المعتزلة بالسؤال عن خلق القرآن (كلام الله) مع كونه تعالى قديما ؟! فذهب الأشاعرة الى سمرمية وأسبقيية المعاني النفسية على ألفاظ اللسان ، وانتقل هذا الرأي من الالهيات الى قضايا الابداع الفني . ولا شك أن ما ينبه اليه الباحثون مظهر من مظاهر تأثير الخطاب العام الأولى في الخطاب العلمي المنهجي ، فالخطاب الهندى ذو مستويات متعددة يجب التمييز بينها وصولا الى الفهم الصحيح له .

ومع التسليم بصحة ارتباط فكرة المعاني النفسية بالجدل العقلى بين الأشاعرة والمعتزلة ، ومع التسليم بصحة ارتباطها بعلم نفس الملكات فى نفس الوقت ، فإن هناك فائدة أخرى يجب الإشارة إليها . تلك أن فكرة المعاني النفسية تمثل ضربا من الفهم الأسلوبى للابداع الفني ، فالنص فى هذا السياق ضروب من التنظيم ، تعمل كمرآة تعكس ضروبا من التنظيمات النفسية الموازية ، أى أن النص مرآة الطبع . ويتمثل الانجاز الكبير لعبد القاهر فى نجاحه فى كشف نموذج تحليلى قادر على تحليل النصوص دون الاكتفاء بأن « تصفها وصفا مجملا ، وتقول فيها قولا مرسلًا » (٦٥٥) .

(ب) نخلص مما سبق الى أن نظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفني تقوم على الموازنة بين مضمونات النفس وتنظيمات النص . ويلوح فى هذه النظرية ملمح من الأحذ بمبدأ الحتمية التجريبى يتمثل فى انبثاق تنظيمات النص عن تنظيمات المعاني النفسية على نحو فوري . كما يلوح فيها الحرص على النأى بالخطاب النقلى عن الصراع السياسى ، والاجتماعى الذى يتخفى وراء محاولات نقدية بسيطة ، تسعى الى الكشف عن مظاهر قوة البادية ، أو طراوة الحضر ، فى لغة النص ، كأن هذا السعى منزه عن الغرض ، خال من الكيد لخصوم . وأصبح النظر فى نظم النص مشغلة نبيلة تصرف الجهود عن كثير من المهالك . ولعل هذه الخلاصة من الوضوح بحيث يتسنى لنا المضى الى تحليل بناء النظرية النقدية عند عبد القاهر ، التى تمثل بطابعها الخاص المدبج ، مذهبه فى فهم الابداع الفني .

يعتمد عبد القاهر فى بناء نظريته على مبدأ أولى خصص هو النظم يرمى به على المحور الرأسى الاستبدالى يرد كل شئ اليه . بدروس

(٦٥٤) انظر . د. جابر عصفور : الصورة الفنية - مصدر سابق - ص ٣٥١ .
وانظر : د. تمام حسان : الأسول - مصدر سابق - ص ٣٠٨ . وانظر : نصر حامد أبو زيد :
العلامات فى التراث - مصدر سابق - ص ١١٢ .
(٦٥٥) دلائل الإعجاز . ص ٣٧ .

عبد القاهر الفصاحة ، والبلاغة ، والبيان ، والاعجاز ، فيستبدل بكل مفهوم من هذه المفاهيم مفهوم النظم . كما يدرس التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتنسكب ، والاستعارة ، والسجنس ، والسجع ، والسميل ، فبد هذا كله الى فكرة النظم . وتسرى هذه الفكرة فى جميع الأجزاء مسرى الروح فى الجسد .

ولكن تظل هناك مشكلتان نهيدان تماسك بناء النظرية . الأولى : ما المراد بالنحو عند عبد القاهر ؟ والثانية : لماذا اختفت فكرة النحو من أسرار البلاغة مع سطوعها فى دلائل الاعجاز ؟ وواضح أن السؤالين يتعلقان بأمر واحد هو مفهوم النحو عند عبد القاهر الجرجاني .

ينبه الباحثون عند دراستهم لمفهوم النحو عند عبد القاهر الى انه أوسع من الفهم التقليدى القاصر على الاعراب ، وضبط أواخر الكلمات بالحركة الظاهرة ، أو المقدرة ، أو بالحروف . فالنحو عند عبد القاهر يتجاوز الاعراب الى تركيب الجملة والعبارة (٦٥٦) . وهو يشمل علم المعنى وكثيرا من أبواب علمى البيان والبديع ، ولعله السر فى أن مصطاح النظم عند عبد القاهر يمكن أن يقابل ما يعرف بعلم التراكيب عند الأوربيين (٦٥٧) . ومن هنا ذهب الدكتور تمام حسان الى أن علم المعانى « ليس نحو الجملة المفردة ، بل نحو النص المتصل » (٦٥٨) ، وأن عام المعانى كان ، فى طابعه العام ، دراسة للجانب المتعلق بالمعنى الوظيفى للجملة العربية ، مكمل للنحو العربى الذى يدرس وظائف المفردات فى الجملة (٦٥٩) . ولا شك أن مفهوم النحو عند عبد القاهر أوسع من المعنى التقليدى ، لكنه لا يبلغ حد دراسة نحو النص . ذلك أننا لا نستطيع أن نؤسس دراسة لنحو النص دون أن نتسلح بنظرية واضحة لأشكال الخطاب الأدبى ، واحتمال تداخل أشكال الخطاب فى الكتابة الأدبية ، واحتمال تداخل النصوص (التناص) فى بنية الكتابة ، وهذه النظرية مفتقدة عند عبد القاهر . بل كان هدف عبد القاهر عكسيا ، فلقد هدف الى نظرية لتفسير أشكال مختلفة من الكتابة فى نفس الوقت . تلك الأشكال المختلفة هى القرآن ، والنثر الفنى ، والشعر . فالعامل المشترك بينها هو أنها كلها نظم ، والتفاوت بينها كمى لا كىفى ، فحفظها من بلاغة النظم تتزايد

(٦٥٦) د. على عشرين زايد : البلاغة العربية - مصدر سابق ص ١١٧ ، ١١٨ ، ١٩٥ .

(٦٥٧) د. عبد الواحد علام : قضايا ومواقف فى التراث المبدى - مصدر سابق - ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٦٥٨) د. تمام حسان : الأصول - مصدر سابق - ص ٣١٦ .

(٦٥٩) نفسه . ص ٣٨٢ .

حتى تبلغ قمة هرمها في الخطاب القرآني - وبهذا لا تنمايز أو ندخل أشكال الكتابة ، أو نصوصها ، مما يحول بيننا والدراسة المتأنية المدفقه لنحو النص المتصل ، مهما كنا قريبين من هذه الغاية .

وشبيه بهذا التوسع في فهم النحو عند عبد القاهر موفف الدكتور مصطفى ناصف من هذه الجزئية . فهو يرى أن عبد القاهر « يتفق مع قولنا ان في داخل كل لغة يوجد أكبر من نحو ، وان الأساليب متنوعة بتنوع النظم النحوية المفترضة » (٦٦٠) ويرى أنه « كان بصيرا بموضوع » الابداع النحوي » (٦٦١) . ويرى أن « الخاصية المميزة للقول أو صورته الباطنية هي النحو . ولكن علينا أن نعاني النحو معاناة تليق بوجودها . فالنحو مظهر الحركة المستمرة التي تمتاز بها العاطفة والارادة والفعل . وهو مظهر التوتر الذي يعنى قيام الضدين » (٦٦٢) . ومن الجلي أن هذا الفهم العميق لا يخلو من نفخ روح معاصر في المفاهيم القديمة .

ويطرح الدكتور مصطفى ناصف تمييزا مهما في التعرف على مفهوم النحو عند عبد القاهر . فأوضح أنه كان هناك ثلاثة مفاهيم للنحو : تمييز الصحيح من الفاسد ، أو الخطأ من الصواب . والثاني هو ما يسمى باسم نهج العرب في التعبير - وهو المفهوم الذي واجه به النحويون المناطقة والمترجمين في خلافهم الشهير . والثالث هو مفهوم عبد القاهر ، وهو مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض (٦٦٣) . وهذا التمييز الدقيق فيه فائدتان : الأولى هي الإشارة الى ارتباط مفهوم النحو بمفهوم نهج اللغة ، أو طريقتها ، أو لنقل أسلوبها (اللغة لا الكلام) . والثانية ايضاح شغف عبد القاهر بفكرة التعليق (٦٦٤) . ولنترك الفائدة الأولى لبعض الوقت وننظر في الثانية .

وأفضل برهان على أن فكرة التعليق أو النظم هي التي صاغت مفهوم النحو لديه أن نكتشف مظاهر هذا التأثير في كتاب نحوي خالص لعبد القاهر الجرجاني هو كتاب المقتصد الذي وضعه شرحا على كتاب الايضاح لأبي علي الفارسي . وأول مظاهر هذا التأثير استخدامه لفكرة الائتلاف . يقول أبو علي الفارسي : « الكلام يأتلف من ثلاثة أشياء : اسم

(٦٦٠) د. مصطفى ناصف : النحو والشعر - مصدر سابق - ص ٣٥ .

(٦٦١) نفسه - ص ٣٦ .

(٦٦٢) المصدر السابق - ص ٤٠ .

(٦٦٣) نفسه ص ٣٤ .

(٦٦٤) اهتم د. تمام حسان بفكرة التعليق عند عبد القاهر ورأى انها ذات شقين شق

مجرد هو البناء ، وشق حسي هو الترتيب انظر الأصول ص ٣٨٨ .

وفعل وحرف « ويفول عبد القاهر سارجا : » وإنما سمي كلاماً ما كان
جملاً مفيدة نحو زيد منطلق ، وخرج عمرو . وقوله : « يأنلف » حقيقته
بأن يأنس الألف بين الجزئين . إنما قال : « يأنلف من تلاته أشياء » ولم
يقل الكلام ثلاثة أشياء على ما جرت عادة كثير من المتقدمين لأجل أن ذلك
لا يخلو من غرضين : أحدهما : أن يراد أن الكلام ما يجتمع فيه هذه
السلالة والثاني : أن يراد أن كل جزء من هذه الأجزاء يكون كلاماً « (٦٦٥) » .
وتكشف إشارة عبد القاهر إلى المتقدمين عن وعيه الواضح بأنه وأستاذه
أبا علي الفارسي يمثلان مدرسة مميزة في النحو ، لعل أهم ميزاتها الاحتفال
بفكرة التعليق . ويبدو واضحاً أن الألفة لا تقع إلا بين جزئين ، و « كل
جزء انفرد كان عارياً من الافادة » (٦٦٦) أما أجزاء الائتلاف فلها
صورتان : الأولى اجتماع اسم مع اسم ، والثانية اجتماع فعل مع
اسم (٦٦٧) . وبهذا فإن « معنى الائتلاف الافادة » (٦٦٨) ، وهي المرادة
في قوله جملة مفيدة . « وليس للحروف تأثير في أصل ائتلاف الكلام .
ألا ترى أن سقوطها وثبوتها سواء من هذه الجهة » (٦٦٩) . وفكرة
أصل الائتلاف ، أو لنقل الائتلاف الأصلي ، تعني أن عبد القاهر يفكر في
اللغة من خلال ثنائية العمد والفضلات ، فالعمد أربعة : مبتدأ ، وخبر ،
وفعل ، وفاعل ، وسائرهما فضلات . ولا شك أن الفكر اللغوي المعاصر
يرى أن المعنى لمرة لتفاعل جميع أجزاء الجملة ، من خلال بنيتها الخاصة ،
بلا عمد أو فضلات . فحين تقول - منلا - : « انصرفت إليك لا عنك » ،
فإن حروف الجر تكون جوهر الدلالة وليست فضلات سقوطها كسوقها .
لكن عبد القاهر إنما يريد أن يثبت فكرة الائتلاف ، أو التعليق . ويرى
- في حدود الأفكار النحوية الممكنة - أن الكلام يفيد بما فيه من ائتلافات
أصلية أو غير أصلية . والائتلاف ليس صبغة إعرابية فحسب ، فالاعراب
نفسه « معنى يحصل بالحركات أو بالحروف » (٦٧٠) . فالائتلاف ،
إذا ، تقديم للمعنى ، والنحو (٦٧١) إنتاج للدلالة بطريق تعلق الكلمات

-
- (٦٦٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد في شرح الإيضاح لأبي علي الفارسي - نج
د . كاظم البحر المرجان - بغداد - دار الرشيد - ١٩٨٢ م - ٦٨/١ .
(٦٦٦) المصدر السابق - ٦٩/١ . وقارن عن الائتلاف : أسرار البلاغة - ص ٢٢٦ .
(٦٦٧) نفسه - ٩٣/١ .
(٦٦٨) المقتصد - ٩٣/١ .
(٦٦٩) نفسه - ٩٤/١ . وعبد القاهر يقصد أن اسقاط حرف مثل « ما » في قولك :
ما جاء زيد ، لا يجعل الجملة غير مفيدة ، ولا يقصد ائتلاف الكلام .
(٦٧٠) نفسه - ١٠/١ .
(٦٧١) ينتهي كتاب المقتصد بهذه العبارة : « تجز الباب بنحاز نصف الكتاب يتلوه
في أول المجلدة الثانية ، قال الشيخ أبو علي : النحو علم بالمقاييس المستنبطة من استقراء
كلام العرب » ١١٦٦/٢ ولعل هذه العبارة بداية كتاب التكملة في الصرف لأبي علي =

بعضها ببعض . ومع أن عبد القاهر فى المقتصد مشغول بمسائل النحو التقليدى ، ومصطلحه ، وشواهده ، الا أننا لا نعدم فيه نموذجا على الميل نحو التحليل البلاغى الباحث عن المعنى فى التراكيب ، وهو الميل الجارف المألوف فى كتاب دلائل الاعجاز على وجه الخصوص . يعلق عبد القاهر على قوله تعالى (فان كانتا اثنتين) (٦٧٢) قائلا :

« اعلم أن قوله : فان كانتا ، الألف فيه ضمير الاثنين ، والتاء علامة التانيث . ففيه دليل على التثنية التى تستغاد من قوله : اثنتين ، فهو فى الظاهر بمنزلة قولك : ان الداهية جاريتك صاحبة ، فى أن الخبر لا يتضمّن الا ما يتضمّن الاسم ، الا أن فى الآية حكمة وهى أنه كان يحتل اذا قيل : فان كانت أن يراد الكبير أو الصغر نحو أن يقال : فان كانتا كبيرتين ، أو كانتا صغيرتين ، فلما جاء لفظ التثنية وقيل : فان كانتا اثنتين ، علم أن الصغر والكبر لا اعتبار بهما ، وأن الاعتبار بالعدد فقط . وهذا قول أبى عثمان . وقد يكون الشئ بمنزلة التكرير فى اللفظ متضمنا للإفادة فى المعنى . ألا ترى الى ما تقدم من قوله :

أنا أبو النجم وشعرى شعرى
فقوله شعرى شعرى تكرير فى اللفظ الا أنه
حسين من حيث كان المعنى وشعرى على
ما عرفته » (٦٧٣)

= الفارسى فهما فى مخطوط واحد على ما نفهم من المحقق د . كاظم البحر المرجان فى مقدمته ١٣/١ . وتعرف أبى على للنحو فيه نزعة تجريبية استقرائية واضحة . وفيه كذلك نزعة معيارية يكشفها لفظ « المقاييس » . لكن المعيارية - عادة - لا تخلو من جانب وصفى . والشئ الذى يسترعى الانتباه أن هذا التعريف - وليس بن أيدينا النص كاملا - ينطبق على صناعة اللغة ككل لا صناعة الاعراب فحسب . ولعله بذرة نحو الفهم الواسع لكلمة النحو . ولعل عبد القاهر الذى تلقى العلم على أبى الحسين ابن أخت أبى على الفارسى يكون بهذا عضوا مشاركا فى مدرسة نحوية من سماتها الفهم الواسع للنحو الذى يتجاوز حد الاعراب .

(٦٧٢) الآية الأخيرة من سورة النساء نصها : « يستفتوك قل الله يفتيكم فى الكلاله ان امرؤ هلك ليس له ولد وله أخت فلها نصف ما ترك وهو يرثها ان لم يكن لها ولد فان كانتا اثنتين فلهما الثلثان مما ترك وان كانوا اخوة رجالا ونساء فللذكر مثل حظ الأنثيين يبين الله لكم أن تضلوا والله بكل شئ عليم » .

(٦٧٣) المقتصد - ٤٦٠/١

ههنا يعالج عبد القاهر ظاهرة التكرار ، ويرى فيه بلاغة بمفهوم ما فيه من اعادة معنى . وهو لا يرى التكرار بمعزل عن التعليق ، فانه « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض » (٦٧٤) . والمعنى الذى يستفاد من التعليق والنظم معنى نفسى ، لذا فان قبه جابها أصليا وآخر فرعيا ، كما أن هناك معلوما أصليا لا اثناف للكلام بغيره . وهناك تعليقات تحكمها المعانى النفسية ويتم بها الكلام . ولزيادة ايضاح نذكر بأن الملكات لها طباع ثابتة . ولها صفات مكنسية كما هو معلوم فى علم نفس الملكات . لهذا كان هناك اثناف أصلى لا كلام بدونه ، وتعليقات مكمله طارئة . ومن هنا كذلك كان هناك تعليقات مفروضة لا تجوز . ولننظر فى هذا النص من المقصد :

« ان الأفعال التى لا تكون غريزة لا يدخلها التعجب الا بعد أن تجرى مجرى الغريزة ، بأن يتكرر وقوعها من أصحابها أو تقع منهم على صلة تقتضى تمكنهم فيها . فلا يقال : ما أضرب زيدا . وهو ضارب ضربة خفيفة ، لا بل يقال ذلك اذا كثر هذا الفعل أو وقع بقوة وصدر على حده يوجب فضل [قدرة] منه عليه . واذا ثبت هذا الأصل وجب الامتناع عن التعجب فى فعل المفعول ، لأن الفعل يصح أن يصير كالغريزة والعادة للفاعل الذى منه يوجد فأما المفعول فلا يتصور فيه ذلك » (٦٧٥) .

قد يظن أن عبد القاهر ههنا لا يتحدث الا عن أسلوب من أساليب اللغة هو التعجب . لكننا يجب أن نتذكر أن التعجب معنى من المعانى النفسية ، معانى النحو . وهذا النص يصلح أن يكون مدخلا لقراءة كتاب الدلائل الذى يدرس فيه اعجاز القرآن ، وبلوغه حد التعجب . وما يستحق التعجب عنده هو ما يصدر عن ارادة صاحبه قويا ، معتادا ، تبلغ عادته قوة وسهولة الغريزة . وهكذا يظهر الأساس النفسى واضحا فى انكاره بعض التعليقات نحو : ما أضرب زيدا ، واعيابه بالبعض الآخر .

وبهذا يبرهن لنا كتاب المقصد على أن النحو عند عبد القاهر يعنى تعليق الكلمات بعضها ببعض بما يفيد معانى نفسية وعقلية ، وأن هذا هو فهمه للنحو سواء كان يعالج مسائل النظم أم كان معنيا بمسائل نحوية خالصة . وعبد القاهر ، بهذا ، لم يكن يخلط مثل سيبويه بين

(٦٧٤) الدلائل - ص ٤ .

(٦٧٥) المقصد - ٣٧٨/١ .

مساائل النحو ومساائل الصرف ، وكان مشغولا ببلاغة النحو دون الصرف .
ولقد أدرك البعض أن للصرف بلاغة فقال إبراهيم بن المدبر في الرسالة
العدراء :

« وان حاولت صنعة رسالة أو انشاء كتاب
رزي اللغته قبل أن تشرحها بوزان انشريف اذا
عرضت ، والكلمة بعياده اذا صنعت ، فربما مر بك
موضع يكون مشرح الكلام اذا احسب أنه فاعل
احسن من انسا افعـل ، واستفعلت أحسلى من
فعلت » (٦٧٦) .

واذا كانت علاقة الرمر بالمعنى قد تكون ذهنية ، أو عرفية ،
أو طبيعية ، فان عبد القاهر لم يستوف جوانبها ، فهو لم يحتفل أصلا
بالعلاقة الذهنية لأنها خاصة بلغة العلم غالبا ، ولم يحتفل في الجانب
العرفي بالمعنى المعجمي ، أو بالنغم النحوي ، ولم يحتفل في
الجانب الطبيعي بالموسيقى التي يفيض بها عالم الشعر . لكنه ، مع هذا ،
استطاع بفكرة النحو ، من حيث هو تعلق دال للكلمات بعضها ببعض ،
ان يجيب بنجاح على كثير من مسائل الابداع الفني ، وقضايا الأدب .

ومن الملحوظ أن مصطلح النحو كان ذا حضور شديد في كتاب
الدلائل ، وخفت حضوره في الأسرار . ولا يشوش شيء على هذه الملحوظة
المهمة قدر حيرة الباحثين بين ترتب الكتابين : فهناك من يرى أن الأسرار
بعد الدلائل لأن فيه ما يشبه الرد على نفسه فيما قاله في الدلائل من أن
المجاز كله عقلي (٦٧٧) ، وهناك من يرى أن الأسرار أسبق لأنه كثيرا
ما يعد فيه باستيفاء موضوعات نجد استيفاءها في الدلائل (٦٧٨) ، أو لأن
النظرية في الدلائل أنضج وأوضح ، والغالب أن يتطور الباحث نحو
النضج لا العكس (٦٧٩) . ومع صعوبة القطع برأى فان هذه المسألة
تبعدها عما هو أهم : لماذا خفت صوت النحو في الأسرار مع جهارته في
الدلائل ؟ قد يرجع هذا الى أن الدلائل قد ألفه بعد الأسرار ، لكن هذا
لا يفي ، وجود عوامل موضوعية ، بل انه يحملنا الى سؤال آخر : لماذا
تأخر ظهور مصطلح النحو حتى الدلائل مع أن الفكرة كانت قريبة ملموسة
في المقتصد ؟

-
- (٦٧٦) إبراهيم بن المدبر الرسالة العدراء - مصدر سابق - ص ٢٩ . وقارن
بالخطابي : بيان اعجاز القرآن - ص ٢٩ .
(٦٧٧) د . شوقي ضيف : البلاغة تطور وناريخ - ص ٢١٧ .
(٦٧٨) د . أحمد إبراهيم موسى . الصبغ الديني في اللغة العربية - ص ٢٣٥ .
(٦٧٩) د . كاظم البحر مرخان . مقدمه المقتصد - ٢٨/١ - ص ٢٩ .

الأفضل لنا ، بدلا من أن نهرب من المشكلة بالحكم بأن الدلائل يمثل النضج ، والأسرار يمثل محاولة غير ناضجة ، أو بالحكم بأن هناك تناقضا بين الكتابين ، فنعجز عن قراءة كلاهما كنص واحد ، واكتشف منطقهما المشترك ، أن نتخذ من مشكلة دقيفة كالمجاز مدخلا لكى نفهم موقع النحو من النظم . وعبد القاهر يضع لنا خلاصة موقفه حين يقول :

« وجملة الأمر أن ههنا كلاما حسنه للفظ دون النظم ، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ ، وثالثا قد أتاه التحسين من الجهتين ، ووجهت له المزية بكلا الأمرين . والأسكال فى هذا الثالث ، وهو الذى لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه ، وتراك قد حفت فيه على النظم ، فتركته وطهحت ببصرك الى اللفظ ، وقدرت فى حسن كان به وباللفظ ، أنه لفظ خاصة . وهذا هو الذى أردت حين قلت لك :
« ان فى الاستعارة ما لا يمكن بيانه الا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته » (٦٨٠) .

فما المراد باللفظ والنظم ههنا ؟ لا يستقيم معنى هذا النص الا بالقول ان عبد القاهر يستشعر التوتر المستمر بين الكل والأجزاء فى الابداع الأدبى . أما اللفظ فهو الجزء ، وأما النظم فهو البنية الكلية . والاستعارة منها جمال جزئى - أو لفظى بالمصطلح القديم - ومنها جمال كلى - أو لنقل نظمى . ويمضى عبد القاهر مع بعض الآيات والأشعار (٦٨١)، النى يظن الناس أن جمالها فى حزئية الاستعارة فحسب فيرد جمالها الى النظم ، أو النحو ، مصدرا هذه النماذج بآية (واستعل الرأس شيئا) الشهيرة فى هذا المقام . وقبل أن يضع تطبيقاته ، وقبل أن يلخص الأمر هذا التلخيص نجده يقول عن المجاز وأجناسه : « اعلم أن سبيلك أولا أن تعلم أن ليست المزية التى تتبته لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره ، والمبالغة التى يدعى لها = فى أنفس المعانى التى يقصد المتكلم اليها بهنجره ، ولكنها فى طريق اثبانه لها تقريره اياها » (٦٨٢) . فأنت تثبت للكريم « حيم الرماد » صفة الكرم ، كما تقرر ذلك تقريراً بالدليل عليه . وتثبت للشجاع « الأسد » صفة الشجاعة ، كما تقرر ذلك تقريراً بمساواته بالأسد ، « فليس تأثر الاستعارة اذا فى ذات المعنى وحقيقته ،

(٦٨٠) الدلائل ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٦٨١) نفسه ص ص ١٠٠ - ١٠٥ .

(٦٨٢) نفسه ص ٧٩ - لاحظ شجاعة عبد القاهر فى مخالفة الأفكار الشائعة عن المجاز

من حيث هو ترك لظاهر الكلام ، أو حب للمبالغة .

بل فى ايجابه والحكم به « (٦٨٣) . وهذه هى طريق الاثبات التى يمتاز بها المجاز . على أن نفهم أننا « ليس لنا = اذا نحن تكلمنا فى البلاغة والفساحة = مع معانى الكلم المفردة شغل ، ولا هى منا بسبيل ، وإنما نعبد الى الأحكام التى تحدث بالتأليف والتركيب » (٦٨٤) . ففكرة « طريق الاثبات » بهذا مصطلح بفكرة « التأليف والتركيب » الذى يشير فى مصطلح عبد القاهر الى دلالة النحو فيما تشير . واذا رجعنا الى تعليق عبد القاهر على آية مريم (واشتعل الرأس شيبا) ، نجد يرى أن ما يبين شرف النظم فيها هو « أن تدع هذا الطريق فيه ، وتأخذ اللفظ فستسند الى الشيب صريحا فتقول : « اشتعل سبب الرأس » او « الشيب » الى الرأس » (٦٨٥) . فكلية الطريق هنا تعنى النسق النحوى فى «عالم» الكلمات بعضها ببعض . وصلة كلمة الطريق بالنحو ليست مستغربة ، واذا كان فيها غرابة فلنذكر معنى كلمة النحو الثلاثة كما حددها الدكتور مصطفى ناصف ، اذ كان المعنى الثانى فيها أن النحو هو نهج أو طريقة العرب فى التعبير . وتزول الغرابة تماما اذا تذكرنا أن كلمة النحو فى اللغة تعنى الجهة . لكن السؤال يظل قائما : لماذا استبدل عبد القاهر بالنحو فى بيان قيمة المجاز كلمة الطريق ولم يقل ان قيمة المجاز فى نسقه النحوى ؟ ولماذا صرح بأن الاسنعة منها ما جماله لفظي ، ومنها ما جماله فى النظم ؟ لاشك أننا مضطرون خلاصا من حيرة السؤال أن نقرر أن النحو ليس الا مستوى من مستويات الابداع . النحو هو تعليق الكلمات بعضها ببعض على مستوى الاسناد والاعراب بهدف انتاج دلالة أو معنى . والنحو بهذا أقرب ما يكون من مصطلح اللغة فى اللغويات المعاصرة ، ما دام النحو هياكل بنيوية دالة يملأها المتكلم بالكلمات . ويظل هناك جانب ذو اتصال حميم بجانب النحو أو التراكيب ، لكنه ذو أبعاد خاصة به فى نفس الوقت . ذلك هو جانب المعنى . وكتاب الأسرار خاص بجانب المعنى ، وهو بهذا مكمل للدلائل فى بناء النظرية ، ولولاه ما اكتملت دائرة الابداع بحال ، وما تكاملت النظرية فى مستواها الأفقى . ولولا كتاب الأسرار لحاصرنا مصطلح النحو ، ولأهدرنا جانباً عظيماً من نظرية عبد القاهر . وعلى أساس هذا الجانب الثانى نفهم إشارة عبد القاهر الى التفاوت الشديد فى المجاز بين « العامى المبذل » « والخاص النادر الذى لا تجده الا فى كلام الفحول ، ولا يقوى عليه الا أفراد الرجال » (٦٨٦) وإشارة عبد القاهر الى أن الفروق والوجوه النحوية

-
- (٦٨٣) نفسه والصفحة
 - (٦٨٤) نفسه - ص ٧٢
 - (٦٨٥) الدلائل ص ١٠١
 - (٦٨٦) نفسه ص ٧٤

« قصد أنماط الجمال النحوية » ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والادغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض » (٦٨٧) نعى أن المستوى النحوي محكوم بمستوى المعنى في علاقة دائرية : مستوى المعنى ينتج المستوى النحوي في الابداع ، والمستوى النحوي ينتج الدلالة في التلقى .

ولقد صرح عبد القاهر في كتاب الأسرار بأن موضوعه هو المعاني وليس النظم أو النحو ، وإن كانت المعاني قسما من مجمل نظريته التي اعتمد الدارسون أن يختصروها إلى كلمة النظم . وبالأفاظ عبد القاهر فإن الهدف : « أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني ، كيف تتفق وتختلف ومن أين تجمع ويفرق ، وأفصل أجناسها وأنواعها ، وتتبع خاصها ومشاعها ، وأبين أحوالها في كرم منصفها من العقل » ويستطرد فيقسم الكلام من جهة المعاني قسمين :

١ - « ما هو كما هو ، شريف في جوهره ، كالذهب الأبريز الذي يختلف عليه الصور ، وتتعاقد عليه الصناعات ، وجل المول في شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع في قدره » .

٢ - « ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة » فإذا سلبنها « حسننها المكتسب بالصنعة ، وجمالها المستفاد من طريق العرض ، فلم يبق إلا المادة العارية من التصوير ، والطينة الخالية من التشكيل ، سقطت قيمتها ، وانحطت رتبها » (٦٨٨) . ومن الواضح أن عبد القاهر يفصل بين مفهوم المعنى وأحواله وتفاوت قيمته من ناحية ، وما يسميه بالتصوير من ناحية أخرى . ومصطلح التصوير مصطلح جديد لم يلعب دورا ملموسا في دلائل الإعجاز الذي سيطر عليه مفهوم النحو . ومعنى هذا أن المراد بالتصوير فرع للمعنى ، وصلته بالنظم تأتي من جانب المعنى . وفكرة التصوير هي التي أنشأت في أسرار البلاغة فكرة التخيل . وقد يسرع بنا الظن فنهيب بالدراسات النقدية المعاصرة في الخيال نستعين بها في فهم عبد القاهر . لكن الحق أن مراد عبد القاهر من التصوير أو التخيل بعيد عن مراد الباحثين المعاصرين من الخيال . وليس أدل على هذا من تأكيد عبد القاهر أن الاستعارة لا تدخل في قبل التخيل . وسنده في نفي انتباه الاستعارة إلى التخيل ، أن المستعارة لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة كما في التخيل ، وإنما يعتمد

(٦٨٧) نفسه ص ٨٧ .

(٦٨٨) انظر عبارات عبد القاهر في الأسرار ص ١٩ ، ٢٠ .

الى اثبات الشبه بين طرفي الاستعارة . ففي قوله تعالى « واستعمل الرأس شيئا » ليس المراد اثبات الاستعمال فعلا ، وإنما المراد اثبات الشبه بين الشيب والشعلة (٦٨٩) . ونضعنا هذه النقطة في قلب مفهوم التخيل من حيث هو فرع لما يسميه بالتعليل من ناحية ، وللتفرقة بين المعنى الحقيقي وغير الحقيقي من ناحية ، ونقيض لصدق والحقيقة من ناحيته أخرى . يقول عبد القاهر : « وأما القسم التخيلي فهو الذي لا يمكن أن يقال انه صدق ، وإن ما أثبتته ثابت ، وما نفاه مبني » (٦٩٠) ويقول : « وجملة الحديد الذي أريده بالتخييل ههنا ما ينبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ، ويدعى دعوى لا طريق الى تحصيلها ، ويقول فولا يخدع فيه نفسه ويريبها ما لا ترى » (٦٩١) فالتخييل ، على هذا ، نقيض الصدق ، ومرادف الكذب . يدل على هذا الفهم لجوؤه الى فكرة التخيل في تفسير قولهم : « خير الشعر أكذبه » مؤكدا أن المراد ليس وصف الإنسان بما ليس فيه ، بل المراد وصفه على نحو من التخيل (٦٩٢) . أى أن « خير الشعر أكذبه » تعنى — بناء على هذا الفهم — « خير الشعر أخيله » .

ويرى عبد القاهر أن « خير الشعر أصدق » و« خيره أكذبه » قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر . وأساس التعارض أن الصدق يعتمد على العقل الذي يترك المبالغة الى التحقيق والتصحيح ، بينما يعتمد الكذب على الصنعة التي تعتمد على الاتساع والتخييل والمبالغة « وهناك يجد الشاعر سبيلا الى أن يمدح ويزيد ، ويبدي في اخضاع الصور ويعبد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعاني متتابعا ، ويكون كالغتر من غدير لا ينقطع والمسنخرج من معدن لا ينتهى » (٦٩٣) . وفي الامكان أن نرد ثنائيات : الصدق — الكذب ، والعقل — الصنعة ، والتحقيق — التخيل ، الى أصلها في ثنائية : المعنى — التصوير ، التي ينطلق منها كتاب الأسرار كله . والتصوير بهذا عبث هادف بمضطرب المعاني . أو هو النظم على مستوى المعاني العقلية ، لا النظم على مستوى المعاني النحوية . أما صلة التخيل بالتعليل فتتضح حين يقرر عبد القاهر بناء الشعر والخطابة على التخيل لا المعقول فيقول « وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشئيين في وصف علة الحكم يريدونه وإن لم يكن في المعقول ، ومقتضيات العقول . ولا يؤخذ الشاعر بأن

(٦٨٩) نفسه — ص ٢٣٨ .

(٦٩٠) نفسه — ص ٢٣١ .

(٦٩١) نفسه — ص ٢٣٩ .

(٦٩٢) نفسه — ص ٢٣٦ — ٢٣٧ .

(٦٩٣) الأسرار — ص ٢٣٧ .

يستصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتى على ما صيره قاعدة وأساسا ببينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بيينة، كنسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه الا لونه، وتناسينا سائر المعانى التي لها كره ومن أجلها عيب « وهناك أمران يظهران فى عبارة عبد القاهر . فادا قرأنا قوله « اجتماع الشيبين » وفى ذهننا قوله « الالفة بين الجريين » فى كتابه النحوى : المقنصه ، وفى ذهننا قوله : التعليق والاسداد بين شيبين فى الدلائل ، فسوف يظهر لنا كيف يعمل على مستوى المعنى بنفس منهج عمله على مستوى النحو . أما اذا ركزنا النظر على فكرة العلة والحكم فاننا نكتشف على الفور انشء التخييل الى فكرة التعليق ، لكنه ليس التعليق المبني على قياس حقيقى صادق ، بل هو تعليق مخادع لا يعتمد على المقدمات البرهانية الدقيقة . وعبد القاهر بهذا يمثل مشاركة أصيلة فى الاتجاه النقدى العقلى الذى يعلى من شأن العقل ، والذى نرى عند أرسطو ، وفلاسفة المسلمين ، وحازم القرطاجنى نماذج منه . ولا شك ان هذا الاتجاه يمثل محاولة لتأسيس جماليات عقلية تحاول أن تكشف ما ينعرض له العقل من تزييف خلال الصراعات الجدلية العقلية التى تلقى السباسة عليها بظل كنيف .

ولكى يكتمل لنا فهم التخييل ننظر فى نموذج من نماذجه التى أوردها عبد القاهر . ولقد أكثر عبد القاهر من الشواهد ، ورأى فى هذا الاكثار أخذاً بمنهج علمى معروف هو « الاستقراء » (٦٩٤) .

يورد عبد القاهر قول الباحثرى فى باب الشيب والسباب :

**وبياض البازى اصدق حسنا
ان تأملت من سواد الغراب**

ويضع عبد القاهر شرحا لهذا البيت ، هو فى حقيقته ، دراسة مهمة عن « الألوان » (٦٩٥) . يؤكد عبد القاهر ، من خلال تأمله فى نماذج الشعر ، أن اللون الأبيض ليس قبيحا فى الشيب لذات اللون وليس حلسوا فى البازى لذات اللون ، واللون الأسود ليس جميلا فى الشعر لأن طبعه الجمال ، وليس قبيحا فى الغراب لأن طبعه القبح ، والصفرة ليست قبيحة فى أوراق الخريف لأنها صفرة ، وليست حلوة فى الربيع لأن الحلوة مألوفة فيها ، ولكن اللون يستمد قبحه وجماله مما يرتبط بالشيب

(٦٩٤) نفسه ص ٢٤٠ وصلة الاستقراء بالذكر التجريبي ليست فى احتياج الى شرح أو تأكيد .

(٦٩٥) أسرار البلاغة - ص ٣٣٢ - ٣٣٤ .

من ادبار الحياة ، وبالبازي من القوة ، وبالغراب من الشؤم ، وبالخريف من الموت ، وبالربيع من الحياة . اللون يستمد قيمته من قيمة موضوعه . واثنان من الألوان ، وتنافرها ، يوقف على السيف الذي نضعها فيه ، بناء على هذا الفهم . وتحليل طريقة عبد القاهر في دراسة الالفة بين الألوان ، ودلائلها ، تكشف عن تصور عبد القاهر أن اللون علامة كالموقع النحوي ، تستمد دلالتها من تعليقها بعلامات آخر . ومعنى هذه النتيجة أن عبد القاهر يدرس موضوع التعليق والاثنان والتركيب في مقام المعاني ، بذات المنهج الذي اتبعه في مقام الهياكل النحوية . اننا في أسرار البلاغة أمام مستوى ثان من مستويات التصور النحوي الذي نختره الى مصطلح النظم . وفي هذا المستوى يتم انتاج الدلالة بوسائل معنوية مثل الاستعارة ، والتشبيه ، والتمثيل ، وسائر المعاني الحقيقية بما في ذلك السجع والتجنيس ، ومثل التخيل والتعليل من المعاني غير الحقيقية في المقابل . بينما على المستوى الأول تنتج الدلالة بوسائل نحوية مثل التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتكثير ، وسائر ضروب الاسناد والتعليق .

ولقد قرر الدكتور جابر عصفور أن عبد القاهر يظل ينظر الى عملية ايقاع الاثنان بين المختلفات في التشبيه والتمثيل ، وأنه كان يرى فيها نوعا من البهر ، أو مظهرا لبراعة عقلية لدى الشاعر تخلب لب المتلقي . وانتقده الدكتور عصفور لأنه لم يرد على خاطره فكرة أن التشبيه والاستعارة يمكن أن يوصلا الى المتلقي حلسا جزئيا عن العالم ، يتأزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة ، بشكل يفضي بالمتلقي الى وعي جديد بذاته وبالعالم من حوله (٦٩٦) . وفيما يراه الدكتور عصفور دليل على أن دراسة الاثنان كانت شاملة لمستويات الابداع النحوية والمعنوية . كما أن فيه دليلا على الاتجاه العقلي في التفسير الذي نسط من خلاله عبد القاهر . هذا الاتجاه العقلي جعل عبد القاهر لا يرى في أمر كالتشبيه طاقة الخيال المبدع ، بل يذهب الى أن « التشبيه قياس ، والقياس يجري فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان » (٦٩٧) . ولما كانت الاستعارة ضربا من التشبيه بعض أطرافه محذوف ، فاننا أمام قياس صريح هو التشبيه ، وآخر مضمحل هو الاستعارة . ولقد لمس الدكتور عصفور موضعا جديرا بالاهتمام حين قرر أن عبد القاهر لم ير في التشبيه والاستعارة حدوسا معرفية تجدد وعي الانسان بذاته وبالعالم . لقد شغل عبد القاهر أفكار مثل ،

(٦٩٦) د. جابر عصفور : الصورة الفنية - مصدر سابق - ص ٢١٠ .

(٦٩٧) الأسرار - ص ١٥ . والقلوب في عبارته تعني العقل أيضا ، بدليل أنه يستند

القلوب الى فعل الوعي . ولقد صرح عبد القاهر بهذا الفهم في الأسرار ص ٣١٣ - ٣١٥ .

المعاني العقلية ، وقضية العقل ، والمعليل ، والحقيقة ، والمجاز ، والأصل والفرع ، وسغله النظر الى أجاس المجاز بوصفها طرما في اثبات المعنى العملي والحكم به ، رساقه هذا كله الى تصور الابداع الفني تقريراً عن حقيقة مسبقة ذات طبيعة عمالية منطقية ، واسترعى انتباهه ما يمكن للابداع الفني أن يفعاله بالحقيقة من تزييف ، أو عبث ، أو إيهام . وكان في هذا متسقا مع مفهوم الابداع الفني في الفكر التجريبي القديم من حيث ان الابداع الفني نشاط لقوى الطبيعة في الانسان من ناحية ، ونشاط ، من ناحية أخرى ، لقوى أخرى تسمى « بالصنعة » ، وتمثل قوى عقلية توجه القوى الطبيعية . ولا شك ان هذا الفهم كان يمثل ضرباً من الجماليات الطبيعية ، تعكس توتر العلاقة بين الانسان والطبيعة ، وتصالح الانسان على الطبيعة من حيث تكون مجالاً لنشاط الانسان ، ولبست مجالاً لقوى ميثافيزيقية متعالية على الانسان . وفي هذا التصالح تصبح الطبيعة الانسانية عوناً للانسان على ابداع نص يعكس سمات قواء الباطنية ، وتنظيماتها ، فالنص مرآة للقوى الباطنية ، والتنظيمات النفسية للمكات المسدع .

وقد يبدو غريباً أن نكشف في ثنائية كالتحو - التصوير صدورا عن فكرة غير ظاهرة كثنائية الطبع - الصنعة ، لكن هذا منهجياً صحيحاً . ونستطيع أن نكشف قناع هذه الثنائية المنهجية في ثنائية أخرى قد لا تبدو قريبة أيضاً ، وهي ثنائيه المعنى - معنى المعنى . والمراد بالمعنى عند عبد القاهر هو « المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل اليه بغير واسطه = و « بمعنى المعنى » ، أن تعمل من اللفظ معنى ، ثم يفرض بك المعنى الى معنى آخر » (٦٩٨) وأصل هذا التمييز أن الكلام على ضربين : ضرب نصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك اذا قصدت أن تخبر عن « زيد » منسلاً بالخروج الحقيقي فقلت : « خرج زيد » . وضرب آخر لا يكفيك فيه دلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض . وهذا هو الأمر على « الكناية » و « الاسنعاة » و « التمثيل » . فقولك : « هو كثير الرماد » يدل على كثرة الرماد ، ثم يدل هذا على أنه مضيف (٦٩٩) . وقد يظن طان أن عبد القاهر يريد أن يثبت ما يسمى في الدراسات المعاصرة باسم تعدد المعنى ، لكن هذا ليس هدف عبد القاهر . لو كان عبد القاهر يهدف الى اثبات نراء العلامة اللغوية بالمعنى لأشار الى أن المعنى الثاني قد يدل على ثالث أو ما يفوق . فاذا قلنا عن رجل نخاف على ثروته من التبديد : « هو كثير الرماد » لكان هناك ثلاثة معان على

• (٦٩٨) الدلائل - ص ٢٦٣

• (٦٩٩) الدلائل - ص ٢٦٣

الأقل : فكرة الرماد معنى أول ، والكرم اللازم عنه معنى ثان ، والخطر الذى يهدد الثروة الناشئ عن الكرم معنى ثالث . وتلك العلامة اللغوية التى نسميها بالكنائية ليست إلا مجالا لغويا واسعا حافلا بالدلالات ، أو بما يسميه الدكتور لطفى عبد البديع « لحظات الدلالة » (٧٠٠) . أما عن عبد القاهر فإن هدفه الحقيقى هو التمييز بين مستويين : الحقيقة أو الوضع ، وما يسميه بالصوير ، أو المعنى الثانى . هذان المستويان صورة من التمييز بين ما هو طبع ثابت كالحقيقة ، وما هو صنعة مكتسبة . وبين هذين المستويين يركز عبد القاهر على الإبداع الفنى من حيث هو خالى لعلات ، أو سحافة تعبد انداح الدلالة . وعلى هذا النحو نستطيع أن نرى فى مفهوم الإبداع الفنى حضورا دائما وراء المسكالك المختلفة التى يحملها عبد القاهر .

(ح) خلاصه القول ان نظرية عبد القاهر نظرية فى الإبداع الفنى يرى فيه نشاطا للطبع من ناحية ، وتحاول أن تصبط دلائل وأسرار جانبه الصناعى المكتسب من الناحية المقابلة . واعتمدت النظرية على مبدأ أولى خصب هو النظم عملت رأسيا على استبداله بالمفاهيم المختلفة التى يواحيها . ولما كان هذا المبدأ الخصب نرى الجوانب ، متعدد المستويات ، تكامل له مستويان : مستوى النحو فى الدلائل ، ومستوى المعانى فى الأسرار ، وتحقق للبنية الأفقية للنظرية تكاملها . وعلى هذا كان كتاب الدلائل كتابا فى علم البيان الخاص بالتركيب النحوية ، وكان كتاب الأسرار كتابا فى علم المعانى الخاص بالتركيب التصويرية ، خلافا لفكرة الشائعة عن الكتّابين ، المعتمدة فى تفسير عبد القاهر على المصطلح السكاكى الذى يوصف عادة بأنه آساء الى نظرية الجرجاني .

ولقد لمسنا مواضع تماس بين الخطاب العام الأولى والخطاب المنهجي العلمى داخل الخطاب النقدي لعبد القاهر . ولمسنا فعالية مفهوم الإبداع الفنى فى كشف بنبة المذهب النقدي لعبد القاهر ، بمعنى فعالية المفهوم فى حل معضلات النية الكلية لمجمل الجهود النقدية للجرجاني العظيم . وبقي لنا أن ننظر فى الجانب المذهبي من الموقف النقدي له ، قاصدين أن نكشف عن تفضيل عبد القاهر لأشكال محددة من الكتابة ، وانحيازه لصور خاصة من الإبداع . ويتضح هذا الجانب فى أمرين بهما نتم تحليل الخطاب النقدي عند عبد القاهر الى مستوياته الثلاثة ، ونوضح ما بينهما من تداخل ، وما ينبج عن هذا التحليل من تحديد أدق لمفهوم الإبداع الفنى فى خطابه النقدي .

١ - الأمر الأول من هذين الأمرين هو مفهوم النظم ذاته ،
 فعبد القاهر يميز بين نمطين من النظم أو الكلام . أما عن النمط الأول
 « وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً ، فأعلم أنه النمط العالى
 والباب الأعظم ، والذي لا ترى سلطان المزية ينظم فى شئ كعظمه
 فيه » (٧٠١) . ومن الجلى أن جميع ما بعد قوله : « فأعلم » أحكام قيمة ،
 تكشف عن تفضيها لهذا النمط الذى تتحقق فيه « وحدة الأجزاء » بشكل
 لا يقبل الحذف أو الإضافة . ولكن ما معنى هذه الوحدة ؟ جميع النماذج
 التى ساقها فى الاستشهاد على هذا النمط قبل عبارته المقتبسة السابقة
 تدل على أن المراد هو الوحدة الناشئة عن معانى النحو . والنظر فى النمط
 الثانى من أنماط الكلام يزيد الأمور وضوحاً ، وهو ما يظهر فى هذا
 النص :

« وأعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته
 أن لم يتحسج وانسده الى فكر وروية حتى انسى ،
 بل ترى سميله فى ضمير بعضه الى بعض ، سبيل
 من عساه الى لال فخرطها فى سلك ، لا يمتنى أكثر
 من أن يمنعها التفرق ، وكون نضد أشياء بعضها
 على بعض . لا يربط فى نضده ذلك أن تجيء له منه
 هيئة أو صورة ، بل ليس الا أن تكون متبوعة فى
 رأى العين . وذلك اذا كان معنك ، معنى لا تحتاج
 أن تصنع فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله ،
 كقول الجاحظ :

« جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ،
 وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق
 سببا . وحجب اليك التثبت ، وزين فى عينك
 الانصاف ، وأذاقك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عز
 الحق ، وأودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذل
 اليأس ، وعرفك ما فى الباطل من الدلة ، وما فى
 الجهل من القلة » (٧٠٢) .

ما الذى نستفده من هذا النص ؟ نستفيد أولاً ، أن عبد القاهر
 يرى فى النص مرآة لطبع المبدع ، وأنه يرى فيه مرآة للعمليات الابداعية ،
 أن كانت صادرة عن روية ، أو عن بديهة . ومعنى هذا أنه يرتب انكاره

(٧٠١) الدلائل ص ٩٥ .

(٧٠٢) الدلائل ص ٩٦ - ٩٧ .

لنمط الناني من الكلام على فهمه للابداع الفني ، كما يرتب اعجابه بالنمط الأعلى على ذات العهم للابداع الفني . ويعنى ، بالاضافة الى هذه النتيجة ، أن الابداع الفني يصل الى أعلى مستوياته حين يحقق وحدة الأجزاء بدرجة تفقد معها الأجزاء طابع التجزؤ ، وتنبثق عنها هيئة موحدة شاملة تسترعى الانتباه .

ونستفيد من هذا النص ، ثانيا ، أن عبد القاهر ينكر ذلك النمط من الخطاب الذى يقوم على ما يسمى بالاستطراد ، أو الاسهاب ، أو التدفق المسرف . ويمثل عبد القاهر لذلك النمط الذى لا يحبذه بعبارة للجاحظ من مقدمة الحيوان . لاشك أن عبد القاهر لم يستطع أن يدرك جماليات أسلوب الجاحظ ، ولا شك أن هذا يرجع الى دعم عبد القاهر لمذهب محدد فى الكتابة ، واعجابه بشكل خاص منها . والناظر فى تحليل الخطاب الابداعى فى نص الجاحظ المستشهد به يرى فيه طبيعة خاصة . هذا خطاب مادته الدعاء ، وقيمتها عاطفية ، وزمنه المستقبل ، ومنهجه المودة ، وغايته ارضاء المخاطب والأحاسيس المنشودة منه السرور . ولهذا الخطاب بنية موحدة تقوم على التوازن التكرارى على المستوى الأفقى ، والتقابل الدلالى على المستوى الرأسى . فعبارات نص الجاحظ متوازنة ، تقوم على مفهوم لم يعن به عبد القاهر هو التنعيم النحوى : فالجملة تتألف من فعل ماض يقيم الدعاء ، مسنود فى أول جملة الى فاعله : الله ، صراحة ، ومسنود اليه فى باقيها اضمارا . يعقب عنصرى الاسناد الرئيسيين المتغير الوحيد فى هذا التوازن التكرارى . هذا المتغير هو المدعو به . والمتغيرات الاستبدالية المدعو بها تقع كلها على محور التقابل بين المعرفة والجهل ، وما هو ذو صلة بهما ، كالشبهة والحيرة ، والصدق والتشبيت ، والحق والباطل ، الخ . ويبدو لنا أن عبد القاهر قد استشعر أن بنية هذا الخطاب بفضل متغيراتها المتنوعة المتبادلة ليست بنية مغلقة ، بل هى بنية مفتوحة . هذه الخصيصة - أعنى انفتاح البنية - هى فى حد ذاتها علامة دالة ، فهى ما يوحى للمخاطب بأن المتكلم يحمل ما لا حد له من الأمانى الطيبة . ونستطيع على نفس النحو أن نحلل الخطاب الابداعى فى النماذج الثلاثة الأخرى التى أوردها عبد القاهر عقب نص الجاحظ .

لكننا يجب أن نقرر أن عبد القاهر بدعوته الى مبدأ وحدة الأجزاء ، أو اندماجها فى هيئة واحدة ، كان سابقا لعصره فى ادراك مفاهيم الوحدة الجمالية وصلتها بالابداع الفني . لكن هذا سبق لا ينفى أنه كان يسعى بمصطلح النظم الى الدعوة لنسكل محدد من أشكال الكتابة لم يجد له نماذج ثرية كافية فأنحصر فى لونين من الخطاب : القرآن ، والشعر

ومن اقرار الحق أن نقول ان عبد القاهر كان يرى فى أشكال الخطاب التى لا ينطبق عليها مصطلح النظم جماليات ترجع الى اللفظ ، أو الى المعنى . وفى كتاب أسرار البلاغة تجده يعلق على ذات النص الذى أوردته للباحظ معجبا بما فيه من توفيق وموارنة بين المعانى ، وخلو من تكلف السجع والتجنبس (٧٠٣) ، دون أن يرى فيها صورة من النمط العالى من النظم .

٢ - وإذا كنا نستطيع أن نلمس الجانب المذهبى فى الموقف النقدي لعبد القاهر من خلال مفهوم النظم نفسه ، مما يعنى أن الجانب المذهبى له تأثير قوى فى تشكيل المنهج النقدي نفسه ، فإننا نستطيع أن نلمسه فى الجانب المطبقي من عمل عبد القاهر ، حين تناول بالدراسة الشاهد الشعري لديه . ونحتاج دراسة الشاهد الشعري عند عبد القاهر الى احصاء هذه الشواهد ، وتوزيعها على شعراء العربية ، وتأمل حظوظهم منها ، لعلنا نذكر ما يذهب اليه هازارد آدامز من أن المختارات الادبية تمثل لونا من النقد العنيف الذى يسقط أشكالا من الكتابة ، ويعلى من قيمة أشكال أخرى . وبدراسة الشواهد الشعرية فى دلائل الاعجاز نجد أن أكثر الشعراء فى الاستشهاد بهم ثلاثة شعراء : أبو تمام ، والمننبي ، والبحتري . أما أبو تمام فقد استشهد به فى أربعين موضعا ، ولم يسق أية أخبار يشارك فى روايتها أبو تمام أو تخبر عنه ، وقد خطأه فى سبعة مواضع . أما المننبي فقد استشهد به فى واحد وستين موضعا ، ولم يسق أية أخبار يشارك فى روايتها أو تخبر عنه ، وخطأه فى أربعة مواضع . أما البحتري فقد استشهد به فى واحد وأربعين موضعا ، وساق عنه ثلاثة أخبار ، ولم يخطئه فى أى موضع . ومع أن شعر المننبي يبدو أقرب الى عبد القاهر ، إلا أننا لا نستطيع أن نهمل سوقه الأخبار عن البحتري ، وعدم نخطئه له فى أى موضع . وتجده عبد القاهر فى أحد المواضع يفضل بيتا للبحتري على بيت للمننبي (٧٠٤) . وتجده فى موضع يفضل استخدام البحتري لكلمة « أخدع » على استخدام أبي تمام لها (٧٠٥) . وتجده يستشهد بخبرين عن البحتري ينفي فمهما علم الشعر عن اللغوى أبي العباس ثعلب لأن ثعلب لم يدفع فى مسلك طريق الشعر ، بما يعنى أن البحتري عند عبد القاهر كان « منقلا فى علم البلاغة ، مبرزاً فى شأوها » (٧٠٦) كما يقول بوجه من التعميم فى تقديم الخبرين .

(٧٠٣) الأسرار - ص ٧ .

(٧٠٤) الدلائل ص ٥٦٥ .

(٧٠٥) نفسه ص ٤٧ .

(٧٠٦) نفسه ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

وتجده في موضع يصف تعبيرا للبحثري بأنه « من شبه السحر » (٧٠٧) ،
وتعبيرا آخر بأنه « عجيب » (٧٠٨) ، وما الى ذلك من الصفات . وتجده
في أسرار البلاغة يستشهد بقوله :

كلفتهونا حدود منطقكم
في الشعر يكفى عن صدقه كذبه

مؤكد أن المراد بالكذب هو النخيل (٧٠٩) ، أى أن البحثري مؤثر
في فهم عبد القاهر للشعر . ومع أنه لم يخطئ البحثري فهو يخرج في
الأسرار من بيت يعيبه على المتنبي لأنه بالغ في المدح حتى صار ذما ، الى
أن يعرج على أبي تمام باللوم لتهاونه وعدم احرازه في مبالغته (٧١٠) .
وتجده في الدلائل يجمع شواهد لأبي تمام في تكلف التجنيس والاستعارة .
ويعيبها (٧١١) .

وهذا كله يؤكد أن ميل عبد القاهر انما ينجح الى البحثري في المقام
الأول ، والمتنبي في المقام الثاني ، ثم الى أبي تمام كلما أتى بشيء شبيه
بهما .

وهناك موقف واحد في الدلائل يبدو فيه البحثري كأن عبد القاهر
يوجه له نقدا . يقول عبد القاهر :

« واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في
نظمه والحسن ، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق
وينضم بعضها الى بعض حتى تكسر في العين ،
فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا تقضى له
بالخلق والاستاذية وسعة الذوق وشدة المنة ، حتى
تستوحي القطعة وتأتي على عدة أبيات . وذلك
ما كان من الشعر في طبقة إما أنشدت من أبيات
البحثري ، ومنه ما أنت ترى الحسن بهجـم عليك
منه دفعة ، ويأتيك منه ما يملأ العين ضربة ، حتى
تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل ،
وموضعه من الخلق ، وتشهد له بفضل المنة وطول

(٧٠٧) نفسه ص ٥٤٩ .

(٧٠٨) نفسه ص ١٧١ .

(٧٠٩) الأسرار ص ٢٣٥ .

(٧١٠) نفسه ص ٢٢٠ .

(٧١١) الدلائل ص ٥٢٣ - ٥٢٤ .

الباع ، وحتى تعلم ، ان لم تعلم القائل ، أنه من
 قيل شاعر فبحل ، وأنه خرج من تحت يد صنع ،
 وذلك ما اذا أنشدته وضعت فيه اليد على شيء
 فقلت : هذا ، هذا ! وما كان كذلك فهو الشعر
 الشاعر ، والكلام الفاخر ، والنمط العالى الشريف ،
 والذي لا تجده الا فى شعر الفحول البزل ، ثم
 المطبوعين الذين يلهمون القول الهاما « (٧١٢) » .

وظاهر القول أنه يقلل من قيمة شعر البحترى . لكننا ينبغي أن
 نلاحظ بدقة أنه قطع للبحترى هنا بقوة الطبع ، أو ما يسميه بالحدق ،
 والمنة ، والباع الطويل . واذا رجعا الى نص البحترى الذى يسير اليه
 وجدناه يقدمه نموذجا على الشعر الجميل الذى يعود جماله الى روعة نظمه
 وحسن وضعه الكلام الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » (٧١٣) .

والمأمل فى النص يدرك أن عبد القاهر يميز بين نوعين من النظم
 الجميل : أحدهما لا يظهر أثره الا بعد اكتماله ، لأنه يحتاج الى « طول »
 باع ، ويحتاج الى طول « ابداع » ، بمعنى أنه يحتاج الى كم من الأبيات ،
 وتوال من الأصباغ حتى يظهر . وعبد القاهر لم يسم لنا هذا اللون من
 النظم ، لكنه معروف ، والاشارة الى البحترى تؤكد وتكشفه ، انه شعر
 الطبع الذى يعتمد على تدفق الشاعر ، وطول القصائد وتوالى الأبيات .
 وتعاقب التعبيرات ، وما يسمى بالنفس الطويل . والبحترى علم أو علامة
 على هذا كله .

أما النوع الثانى فالمراد به - على الأغلب والأظهر - ما يسمى بعيون
 الشعر ، أو ما سماه البحترى نفسه : « أعراق الذهب » (٧١٤) . فعيون
 الشعر قليلة ، ولذا يعقب عبد القاهر على كلامه بأنك مضطر أن تفلى
 الديوان لتجمع منها شيئا ليس بالكثير (٧١٥) . وقبل أن يخطر ببالنا
 أن عبد القاهر يريد شعر الصنعة ، فلننظر فى السطر الأخير من كلامه ،
 حيث يصرح بأنه يريد شعر المطبوعين من الفحول . ذلك هو « النمط
 العالى الشريف » . واذا ضممنا الى هذا التعبير ما أسماه من قبل « النمط
 العالى » من الكلام ، الذى تقدم فى بيان الجانب المذهبى من مفهوم النظم ،
 لأدركنا على الفور الى أى حد يتجه عبد القاهر الى دعم شكل محدد من
 الكتابة .

(٧١٢) الدلائل ص ٨٨ - ٨٩ .

(٧١٣) نفسه ص ٨٥ - ٨٦ .

(٧١٤) نفسه ص ٢٥٣ .

(٧١٥) نفسه ص ٨٩ .

ولا نستطيع أن نستبعد أن يكون رأى عبد القاهر فى البحرى كالرأى الشائع الذى يرى فيه أنه أقل أخطاء من أبى تمام ، وأقل عيوباً منه ، ولكن شعره الوسط أكثر وأجود من أوساط شعر أبى تمام لما فيها من معيب .

ومهما كان الأمر فاننا نسنسعر موقفاً مذهيباً فى فكره النظم ، ونسنسعره فى شواهد عبد القاهر ، ونرى أن نموذج الجمالى الأعلى يجمع بين البحرى والمنبى على نحو واضح ، مع دور غير بسيط للمعرى فيه .

وهن الظواهر الغريبة فى دراسة شواهد عبد القاهر الشعرية أنه لم يستشهد فى أى موضع بأى شيء من شعر معاصره الكبير أبى العلاء المعرى . وقد يرجع هذا الى أن عبد القاهر لم يغادر جرجان ، ولعله لم يسمع بأبى العلاء . لكن هذا احتمال ضعيف لسعة معارف عبد القاهر . وليس مستبعداً أن يكون فى لزوم أبى العلاء ما لا يلزم فى الشعر خروجاً عن النمط العالى الذى اختاره عبد القاهر ، وربما يكون فى شعر أبى العلاء ما يتوقف عن الخوض فيه عقل سنى أشعرى يخشى الزلل والمجديف ، وإن كان استسهاده بأسماء مثل أبى نواس ، واتساع أفق عبد القاهر يضعفان هذا الاحتمال .

وبغض الطرف عن جلية الأمر فإن هذه الظاهرة ليست جوهرية الآن فى التدليل على صحة ما نذهب اليه من أن عبد القاهر برغم حرصه على الموقف العلمى المنهجى المترفع عن الانخراط فى صراعات المذاهب الشعرية بما يؤثر على طلب العلم للحقيقة المتميزة من المنافع ، إلا أن موقفه - فى أحد مستوياته - كان ينطوى على دعم واضح لنموذج جمالى أعلى صادر عن محاولة حثينة لاعادة ترتيب المعانى والقضايا التى تهتم العقل الانسانى فى حضارة الاسلام ، من خلال الفعل الجمالى المبدع .

ابن طباطبغا العلوى

(آ) اثبات أهميه الدور الذى يلعبه مفهوم الابداع الفنى فى مسرور ابن طباطبغا النقدى : « عيار الشعر » ، وشرح هذا المفهوم : طبيعته ، وأدواته ، وآليته ، مسألتان يسيرتان . يسهل الأمر أن ابن طباطبغا ، فى مطلع كتابه ، يقول لمخاطب مجهول انه يؤلف الكتاب اجابة لما طلب وصفه « من علم الشعر ، والسبب الذى يتوصل به الى نظمه ٠٠٠ » (٧١٦) والنظم هنا هو الابداع . بهذا يصبح لموضوع الكتاب جانبان ، أحدهما هو الابداع ، والأدوات التى تعين عليه . والجانب الآخر : علم الشعر ، ليس منبت الصلة بمفهوم الابداع ، بل الصلة بينهما حميمة . فعلم الشعر علم تهذيب الطبع ، وتنمية الملكة ، عن طريق النظر فى مختارات من نماذج الشعر الجميل ، فيكون فى تكرار النظر فيها ، وحفظها ، رياضة للفهم ، وتهذيب للطبع ، وتلقيح للذهن ، ومادة للفصاحة ، وسبب للبلاغة (٧١٧) . وليست هذه هى المحاولة الأولى لابن طباطبغا فى علم الشعر ، فلقد أشار فى (عيار الشعر) الى محاولة سابقة له فى كتاب اسمه « تهذيب الطبع » ، جمع فيها مختارات من الشعر ليرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيها ، ويحتذى على تلك الأمثلة فى فنونها . ونبه ابن طباطبغا الى أنه قد شذ عنه « الكثير مما وجب اختياره وايناره ، واذا استفدناه ألحقناه بما اخترناه ٠٠٠ » (٧١٨) بما يكشف عن طبيعة « عيار الشعر » كامتداد « لتهذيب الطبع » فى خدمة علم الشعر : علم الاختيار الأدبى . ولاشك أن هذا العلم محاولة تجريبية لتنمية الملكة المبدعة لها جانبان : أحدهما يمثل تدخلا من الخارج يقوم به الناقد بطرح مختاراته ، وثانيهما يمثل جهدا ذاتيا داخليا يقوم به المبدع فى النظر ، وتكرار النظر ، والاستيعاب ، والحفظ . وهذا العلم ، من جهة أخرى ،

(٧١٦) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبغا العلوى (ت ٣٢٢ هـ) « عيار الشعر : تج د عبد العزيز بن ناصر المانع - الرياض - دار العلوم - ١٩٨٥ م - ص ٥ .
(٧١٧) ابن طباطبغا : عيار الشعر - ص ١٥ وعباراته المقبسة تعليق على عبارة لالحال بن عبد الله القسرى فى أن أباه حفظه ألف خطبة ثم أمره بناسيها مما سجل عليه الكلام .
(٧١٨) العيار - ص ١٠ وانظر ص ١٢ ، ١٩ ، ٥٠ حيث يحمل على « تهذيب الطبع » .

جهد توجيهي لتنمية الملكة بوسيلتي : المران ، والتعلم . واستهداف علم الشعر لتهديب الطبع ينبت قوة الصلة بين علم الشعر والابداع ، ويجعلنا نقول ان كتاب (عيار الشعر) يفوم أساسا على مفهوم الابداع الفني .

وأول ظهور ساطع لحضور مفهوم الابداع نعرى ابن طباطبا للشعر اذ يقول :

« الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم بان عن
المشور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بها
خص به من الأنظم الذى ان عادل به عن جهته مجته
الاسماع وفسد على الذوق . ونظمه معلوم محدود ،
فمن صبح طبعه وذوقه لم يحتج الى الاستمالة على
نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه ، ومن
اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه
وتقويمه بمعرفة العروض والحدق بها حتى تصير
معرفة الاستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه » (٧١٩) .

ومن الشائق أن نتأمل وجوه كلمة النظم التى تتكرر كالنبض فى قلب النص . النظم هو الخصيصة الجوهرية للشعر التى تميزه عن النثر من جهة ، وتمنحه جماله فى السمع والذوق من جهة ثانية . ويخطر للبال أن النظم بهذا هو العروض . يعضد هذا الفرض أن نظم الشعر « معلوم محدود » وكان العروض فى القرن الهجرى الرابع معلوما ، محدودا ، مكتملا . ولكن النص يجعل العروض ميزان النظم ، ومعينا عليه ، مما يلقي على دلالة النظم ظلا من سعة المعنى يفوق الاكتفاء بالعروض . نظم الشعر شئ أكثر من تكلف العروض . يقول ابن طباطبا فى موضع ثان « وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ٠٠٠ » (٧٢٠) النظم هنا يتجاوز العروض بمراحل كثيرة . انه جذر من جذور فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجاني . النظم ههنا هو التأليف ، والتركيب ، والتنسيق . النظم هو الابداع .

ومن الشائق كذلك أن نتأمل فى التحويلات الدلالية التى اشتمل عليها النص ، وما فيها من آلية فى الخطاب النقدي لا يمكن تجاهلها . السعير ، فى هذا النص ، يؤول الى النظم ، والنظم يؤول الى الطبع والذوق ، ويؤولان بدورهما الى نوعين من المعرفة : المعرفة الاستفادة التى تتحقق بمعرفة العروض والحدق بها ، وشرطها أن تصل الى درجة الخلو من

(٧١٩) عيار الشعر : ص ٥ - ٦ .

(٧٢٠) نفسه - ص ٢١٣ .

الشعورية والارادية للمبدع ، بما فى ذلك مهنته ، وصنعه ، وذوقه الشخصى ، ووعيه بالمشاكل الجمالية ، وما الى ذلك ، أدوات للإبداع يستعين بها من أجل تحقيق عمله الفنى (٧٢٤) . لكن الظاهرية رأيت فى هذه الأدوات جزءا من تدفق تيار الوعى الذى يتحقق فى الإبداع ، بينما ظلت فى التصور القديم أدوات ترهف الملكة العقلية وسمى فواها دون أن تصبح جزءا من تيار الوعى . وعندما نجد المعترلة يستدلون على أن الفرد منا يحدث تصرفه كالبناء والكتابة وغيرهما ، بأنه لا بد أن يجمع آلات الكتابة أو آلات البناء ويستظر أن تصير دارا مشيدة أو مبدعة مكتوبة دون فعل منه (٧٢٥) ، فإن الآلات - فى هذا المال - آلات للفعل وليست آلات للوعى . وفياسا على هذا المال نميز بين الاستخدام الخارجاني واستخدام ابن طباطبا لفكرة الأداة . ويظل فى وصف المدرات والمعارف بالأدوية مزعا تحريبا واضحا فى التصور القديم .

ولقد دعا ابن طباطبا الشعاع الى أن ينتفع بمعارفه الأدبية فى نظم الشعر « حتى لا يكون ملفقا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والشئ المنمى ، والعقد المنظم ، والرياض الزاهرة » (٧٢٦) وههنا نجد أنفسنا أمام رمز « العقد » فى التصور البلاغى ، ونجده مرتبطا بالنظم بما يعنى أن النظم تنسيق لحبات العقد ، أو ربط وترتيب لها كلما يكون الربط أوثق يكون أفضل . ومن هنا تكون الرموز الأخرى : السبيكة المفرغة ، الشئ المنمى ، الرياض الزاهرة ، أنواعا من رمز العقد ، نرى فى القصيدة « مجموعة » ، أو « تركيبا » ، أو « أخلاطا » من الشئ ، ومن الزهور ، فد تندخل كالسبيكة ، أو تتباعد كالرياض بعض الشئ . لذا يتمايز الشعر من النثر بأن الأخير « نثر » للحلى بلا سلك ينظم هذا النثر . أما الشعر فجوهرة النظم . ويؤدى هذا التقدير لفكرة النظم الى أن ينصرف أبو الحسن عن الاستدلال بالنص على سمات الطبع من حيث قوته وضعفه ، الى أن يحتفل بتتبع جواهره ، وما بينها من ترابط ، أو تنسيق ، أو تأليف ، أو تركيب ، أو - لنقل بإيجاز - من النظم .

وما أن يفرغ أبو الحسن العلوى مما قبل عملية الإبداع مما أسماه « أدوات الإبداع » ، حتى ينتقل الى لحظات الإبداع وآلياته ، تمهيدا

(٧٢٤) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٩ م - ص ١٦٩ .

(٧٢٥) د. محمد عاطف العرامى : تجديد فى المذاهب الفلسفة والكلامية - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م - ص ١٣٠ نقلا عن المغنى ٣٢/٨ .

(٧٢٦) عيار الشعر : ص ٧ .

للاهتمام الى ما بعد الابداع ، وهو تقويم النص نقديا ، وتدوقه ، والتمتع به . ويقول ابن طباطبا فى تحليل عملية الابداع :

« فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مختص المعنى
الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نورا ، وأعد
له ما يلزمه اياه من الألفاظ التى تطابقه ،
والقوافى التى توافقها ، والوزن الذى سلس له
القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى
يرومه أنبته وأعمل فكره فى شغل القوافى بما
تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر
وترتيب لفنون القول فيه بل يعلق كل بيت يتفق
له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فإذا
كملت له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها
بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت
منها . ثم يتأمل ما قد أداه اليه طبعه . ونتجته
فكرته فيستقصى انتقاده ، ويرم ما وهى منه ،
ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية» (٧٢٧)

ويبدو أن الباحثين قد استشعروا ما فى معالجة ابن طباطبا من نظرية
رأسية زمانية تنتقل من تحليل ما قبل الابداع ، الى تحليل لحظات
الابداع ، الى ما بعدها من تقويم النص ، فمضى الباحثون يرون فى هذا
النص تحليلا وترتيبيا لما يسمى بمراحل الابداع أو الخلق .

من هنا رأى الدكتور محمد زغلول سلام فى هذا النص أربع مراحل
للخلق : الفكرة - اختيار الأسلوب - الصياغة - التثقيف (٧٢٨) . ورأى
باحث آخر أن يقدم مرحلة الصياغة الى المرتبة الثانية ، وأن يؤخر مرحلة
اختيار الأسلوب الى المرتبة الرابعة ، وفصل بينهما بمرحلة ثالثة فى
التوفيق بين المعانى المتفرقة التى صاغها الشاعر ، فاستقام له بهذا خمس
مراحل (٧٢٩) . ووقعت قراءة النص على أساس من فكرة مراحل الخلق
- دون تحليل للغة الخطاب النقدي فيه - فى أخطاء عدة . من هذه الأخطاء ،
أنها فكرت فى النص بمصطلحات لم يقل بها العلوى . من ذلك استخدام
كلمة « اختيار الأسلوب » . وربما كانت كلمة الأسلوب أبعد كلمة عما
يريد العلوى ، فالأسلوب هو الطريق ، وطريق الشاعر محدد صارم ،

(٧٢٧) نفسه ص ٧ - ٨ .

(٧٢٨) د . محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة . ص ١٧٦ .

(٧٢٩) د . الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى . ص ١٨٥ .

ينتقل بين أعراض متنوعة لكنها محددة ، لها أيضا ترتيبات محددة ، ولكل معنى تعبيرات ليس له أن ينتهكها ، فلا اختيار في الأسلوب بالمعنى القديم . الكلمة التي استخدمها العلوي ليست الاختيار ، لكنها « الاعداد » ، وهي تشير الى ضرب من المدخل في اللفظ والقافية والوزن ليصبح اللفظ مطابقا للمعنى ، والقافية موافقة له ، والوزن ساسا معه . أما كلمة الاختيار فلا تشير الى هذا التدخل الذي يكشف عن تصور ابن طباطبا أن اللفظ له ضروب من التحسين متميزة من ضروب تحسين المعنى ، وهو التصور الذي سوف يعلن عنه صراحة في موضع آخر من كتابه . كما أن كلمة الاختيار توهمنا أن الشاعر في تصور ابن طباطبا يعمل على المحور الاستبدالي للأساليب بالمعنى الحديث . وإذا تأملنا العلاقة بين المعنى من جهة واللفظ والقافية والوزن من الجهة المقابلة ، وجدناها علاقة تجاور بين أطراف يحسن بينها التطابق والتوافق والسلاسة دون التوحد ، مما يؤدي الى تفكك الحقيقة اللغوية ، وتمزق العلامة الدالة ، ويتنافى مع الاختيار والاستبدال .

ومن أخطاء فكرة المراحل في قراءة النص أنها أهملت الخصيصة الجوهرية في الخطاب النقدي العلوي ، فهو خطاب توجيهي . تعنى هذه الخصيصة أن العلوي ليس مشغولا بتحليل مراحل الإبداع عموما ، لكنه مشغول باقتراح نسق محدد من الإبداع لمن أراد الإجابة . يدل على ما نقول استخدام ابن طباطبا لظرف الزمان المستقبل « اذا » في مطلع النص ، وبناء الجمل عليه ثلاث مرات في النص ، فهو يتحدث عن إبداع محتمل في المستقبل ، مطلوب أدائه من الشاعر ، لا عن تحليل لمراحل الإبداع عموما . ومن أدلة هذا الطابع التوجيهي « الفاء » التي افتتح بها النص ، فهي نائبة عن عبارة كاملة ، كأنه يقول : اذا حصلت المعارف التي وجهتك اليها ، واذا اكتملت لك أدواتك ، فعليك بالسلوك في الطريق التالي للإبداع الناجح . وتحليل لغة الخطاب بهذا مدخل أساسي لقراءة النص .

وفي ضوء فكرة المراحل رأى الحسيني المرسى أن بناء القصيدة عند ابن طباطبا ، عملية مصطنعة لاستكراه الشعر (٧٣٠) ، وأن الشعر عنده وليد العقل ، وهذه ولا شك نزعة علمية وروح تقريرية في فهم الشعر ، وأنه مجرد صنعة محضنة دون اعتبار لمقومات الشعر من وحي وإلهام ، وخيال (٧٣١) . واذا عدنا الى نص ابن طباطبا فسوف نرى في أوله أنه

(٧٣٠) د. الحسيني المرسى : مفهوم الشعر في النقد العربي - مصدر سابق - ص ٩ .

(٧٣١) نفسه - ص ١٨٥ .

يتحدث عن الإبداع الفنى بعد أن «يريد» الشاعر بناء القصيدة . أى بعد تحقق الإرادة ، فلا اصطناع ، أو استكراه ، ولا مجال لذكر الوحي والالهام ما دام سابقين على إرادة الكتابة . باعنين عليهما ، ولا مجال لذكرهما ما دام ابن طباطبا ، وما دام النقد المنهجي القديم كله ، يقيم مفهوم الإبداع الفنى على فكرة الطبع أو الماكاة . هذه بلا شك نزعة عاجية معموده فى فهم الشعر بدلا من رده الى قوى غيبية تلمس انسانيه فعل الإبداع ، وتضفى توجهاته . والخطأ الأكبر فى القول بفكرة المراحل أنها فكرة حديثة نحاول إسقاطها على كلام أبى الحسن . ومع هذا فإن الباحثين لا يحاولون أن يوازنوا بين المراحل التى يرونها فى كلام العلوى والمراحل التى ذكرها المحذرون . اذا اجهنسا الى التجريبيين أمثال باريك ، ووردزورت ، وشولزبرج ، وشتاين ، وبوانكاريه ، وهلمولتز ، ومديك ، وجلفورد ، وغيرهم ، نجدهم يدورون فى النفس المربع الذى وضعه والاس لمراحل الإبداع ، الذى ينقسم فيه الإبداع الى : مرحلة الاستعداد Preparation ومرحلة الاختمار Incubation ، ومرحلة الإسراق Illumination ومرحلة التمهيد والتفكير Verification (٧٣٢) .

ومع هذا فإن البحث التجريبي يقرر أن هذه المراحل مداخلية ، يصعب التمييز بينها ، حتى اننا - آخر الأمر - لا نستطيع التقسيم الا الى مرحلتين كبيرتين : الاستعداد والتحضير من جانب ، والتنفيذ من جانب آخر (٧٣٣) . ويظل هناك قدر لا يستهان به من التداخل بين هاتين المرحلتين ، وكثيرا ما يدخل المبدع فى مرحلة التنفيذ ، ظانا أنه ينفذ خطته التى استعد لها ، فاذا بتحولات جوهرية تخرج به عن الخطة ، أو اذا به يكشف أن ما ظنه تنفيذا وخلصا من عبء الضغط النفسى للإبداع ، هو فى حقيقته - طور من التحضير لتنفيذ آخر قد لا يصل اليه ، ويشعر فيه الا بعد سنوات . ومن الجدير بالذكر أن هذا التقسيم لا يعدو أن يكون أحكاما بعدية ، نكونها بعد أن نكون تصورنا للعمل الإبداعي ننفى فيه بعض العناصر الغائبة عن النص الى مستوى التحضير ، ونؤكد فيه بعض العناصر الحاضرة فى النص ، مع أن الغائب قد يكون أشد حضورا من الحاضر المائل .

أما عن الفهم الظاهراتى فانه يميز بين مرحلتين : الأولى مرحلة ادراك المبدع لشيء ، والثانية إبرازه هذا المدرك لأعين أخرى غير عينه ،

(٧٣٢) د. خورة : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية - مصدر سابق - .

ص ٣٧ .

(٧٣٣) نفسه - ص ٣٣٦ .

وذلك فى الأثر الفنى . والمبدع فى الحالة الأولى مشاهد ، وفى الثانية معبر . ويبدل المبدع جهدا كبيرا فى فعل الإدراك ، لأن « طبيعته الانسانية » تجعله يمر على الشئ مرورا سريعا ، فلا يرى منه الا فائدته ، أما جهد المبدع فيحرره من « طبيعة الانسان » الى « طبيعة الفنان » التى تجعله يتمهل عند الشئ المفرد فى ذاته ولذاته ، فجهد هذا مقاومة للطبيعة لا انسياق معها . والمبدع لا يتميز من الانسان العادى برهافة طبيعية فى الحواس ، وقوة طبيعية فى الفابليات (الملكات) ، لكنه يتميز بتعلمه بقمة لا يتعلق بها سائر الناس فى حياتهم العادية ، وهى معرفة الشئ فى ذاته ولذاته ، وبالتالى فى فرديته لا فيما يشبه فيه غيره (٧٣٤) . ومن الجلى أن هذا الفهم مناقض لما يطرحه ابن طباطبا فى قيامه على جدل المبدع والشئ ، وفى تصور الابداع تحولا قيما معرفيا للوعى لا عملا لقابلية طبيعية كما فى الفهم القديم .

ولقد وضع الشيخ أمين الخولى خلاصة مهمة للمفهم الحديث لمسألة المراحل فقسمها الى ثلاث :

١ - الأولى مرحلة الخلق ، أو الابداع أو الجمع ، وهى ظفر المبدع بأفكار واحساسات وأخيلة وجملة من الآراء والمعانى ، أوجدها ، أو جمعها من اقوال الناس . وهى تقوم على أشياء منها : الارادة ، والملاحظة ، والقراءة ، والتأمل ، والاخلاص . . (٧٣٥) .

٢ - الثانية مرحلة الترتيب ، أو التنظيم ، أو التنسيق للمعانى التى أوجدها . وتقوم على الاختيار ، والنظام ، والوضع ، وما الى ذلك . . (٧٣٦) .

٣ - والثالثة مرحلة الاخراج والتعبير وفيها تكتمل الصياغة . وتقوم على الفصاحة أو الابانة ، والصور البيانية ، وصنوف الأساليب . . (٧٣٧) .

ويرى الشيخ أمين الخولى أن هذه المراحل تنطبق على المروى صاحب الحوليات من المحككين ، والعجل المتسرع الذى يقول بالبديهة ، ويعول على الطبع (٧٣٨) . وينبى على أنها ليست مراحل زمانية لكل منها وقته ،

(٧٣٤) د . سامى الدروبي : علم النفس والأدب - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨١ م - ص ١٨ .

(٧٣٥) أمين الخولى : فن القول - دار الفكر العربى - ١٩٤٧ م - ص ٥٣ ، ٥٥ .

(٧٣٦) نفسه - ص ٥٣ ، ٦١ .

(٧٣٧) نفسه ص ٥٣ ، ٦١ .

(٧٣٨) نفسه - ص ٥٤ .

ولكنها أقسام جوهرية لجهد المبتكر ، أو ألوان من نشاطه ، وهذا أساس القول باطباقها على المتأني والعجل (٧٣٩) .

ومن الملحوظ أن الشيخ الخولي يعمل من خلال التقسيم التجريبي الرباعي السابق إلا أنه يدمج مرحلتى الاستعداد ، والاشراق معا ، فكما أن كرامة الابداع توحى بفكرة الاشراف فانه ينبه الى أن مرحلة الابداع والأعمال المعينه عليه ، ليست الا ضروبا من الاعداد الفنى ، قد تشغل السنين الطوال ، والأعوام الممتدة (٧٤٠) . وهو ينتهى كما انتهى التجريبيون الى أن هذه المراحل متداخلة ، ويحددها - فى خطوة الى الأمام - بأنها أقسام من الجهد الابداعى (الموحد على مستوى النجاور فى فعل الابداع ، لا التبادل الزمنى - كما نضيف اليه) . ومع أننا ندرس الأساليب على أساس أن لكل مبدع أسلوبه ، فانا لا نقول حتى الآن ان لكل فعل ابداعى أسلوبه فى تنسيق مراحل الفعل ، وان هذا التنسيق لا يخلو أحيانا من ابداع . وسوف نظل فى دور بلا نهاية ما لم نخرج من فكرة المراحل الى المحددات الاجتماعية لفعل الابداع ، وانبثاق الفعل ، أو انبجاسه كالتنبوع من صخرها الصلب ، فى اطار التشكيل الجمالى لعلاقة الانسان بالعالم .

ولا شك أن فكرة المراحل الأربع لها رنين فى « عيار الشعر » لكن الباحثين عالجهوا من خلال نص واحد - غير كامل (*) - من العيار . فاذ حاولنا الموازنة بين المراحل الأربع وكتاب العيار - مع وضع هذا النص الأساسى الذى نحلله الآن فى مقدمة الاهتمام - فسوف نجد هشاشات ومفارقات هامة تثبت الأساس التجريبي لمنهج العلوى .

(٧٣٩) نفسه - ص ٦٠ .

(٧٤٠) المصدر السابق والصفحة .

(*) عقب ابن طاطبا على وضعه لمراحل بناء القصيدة بذكر أمور بهل ضوابط لعملية النصف بحد مراعاتها ، وهى : -

١ - عدم الخلط بين مستويات الخطاب : « اذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى الفصح لم يخلط به الحضرى المولد » وهذا مبدأ اجتماعى ببنى .
٢ - مراعاة مراتب القول والوصف فى فن بعد فن ، مع تجمد الصدق ، والوفى ببنى تشبيهاته وحكاياته .

٣ - مراعاة المخاطب (طبقيا) فلا يخلط الملوك بالعامه ، أو يرفع العامة لهم : « ويعد لكل معنى ما يليق به ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من غفله فى وضع الكلام مواضع أكثر من الاستفادة من فوله فى تحسين نسجه ، وابداع نظمه » .
أى أنه يفضل احترام الطبقة الاجتماعية على التجويد الشعرى .

٤ - مراعاة حسن التخلص (انظر ص ٨ - ٩ من العيار) .
وللاسف فان اجتزاء النص من سياقه أهدر كثيرا من فكرة التثقيف عند ابن طاطبا .

ان حديث ابن طباطبا عما أسماه « أدوات الشاعر » ينطوى على ادراك لفكرة الاستعداد Preparation . وكذلك اهتمامه « بعلم الشعر » . لكن ابن طباطبا لا يتحدث عن الاستعداد بوصفه استعدادا لنص كما يستعد الصانع لمشروع يحتاج الى ألوان محددة من المعرفة خاصة به . يتحدث ابن طباطبا عن الاستعداد بوصفه ارهاقا للملكة يجعله قادرا على انتاج نص أفضل . فالمعرفة عنده عامة شاملة ، وهذا مطلوب ، لكنها فى بعض الأحيان يجب أن تكون خاصة موجهة لخدمة بنية رمزية محددة تتخلق وتعمل فى وعى الشاعر الجمالى .

أما عن الاختمار والاسراق فادراك أبى الحسن لهما عامض غير واضح ، وإذا خالفنا الباحثين فى تمييزهم بين مرحلتى : الفكرة واختيار الأسلوب فى نص العلوى ، وإذا ذهبنا الى أن حرف العطف « الواو » فى قوله « وأعد » ، لا يعنى التمييز بين مرحلتين ، بل يعنى مطلق الجمع بين جانبي مرحلة واحدة ، هما جانب المعنى ، وجانب اللفظ ، فاننا نستطيع أن نرى فى هذه المرحلة مورا على فكرتى : الاختمار والاسراق ، لا يكاد يفصح عنهما .

أما عن مرحلة التنفيذ فلقد لمسها فى موضعين : حين قال : « فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أنبته » وحين ختم بما أسماه الباحثون - محققين بلاشك - التثقيف ، وهو تأمل النص ، واستقصاء انتقاده ، ورم ضعفه .

وخارج حدود هذا النص نجد ابن طباطبا قد لمس فى حديثه عن السرقات (٧٤١) ما سماه الخولى : جمع الأفكار من أقوال الناس ؛ ولقد لمس فكرة الارادة بافتتاحه نصه بالفعل : أراد . ولمس فكرة القراءة بما سبق عن أدوات الشاعر . ولمس فكرة النظام بحديثه عن النظم . ولمس فكرة الأساليب البيانية بحديثه عن صنوف التشبيه مثلا (٧٤٢) ، وابن طباطبا بهذا قريب من الفهم التجريبي وان كان هناك بعض المفارقات ، لكنها مفهومة لرجوعها الى تطور المناهج العلمية ، والعناية المعاصرة بدقة المصطلح .

وإذا كانت دراسته فكرة مراحل الابداع من كتاب العيار ككل أفضل من دراستها فى نص واحد ، وإذا كان من الواضح أن فهم أبى الحسن لها لم يكن فهما مكتملا ، فان النص الذى بين أيدينا مازال ينطوى على فائدة مهمة يعوقنا عنها فكرة المراحل . تلك الفائدة تتمثل فى تمييز ابن طباطبا

(٧٤١) عيار الشعر - ص ص ١٢ - ١٥ .

(٧٤٢) عيار الشعر : ص ص ٢٥ - ٥٠ ، ١٤٧ - ١٥١ .

بين نوعين من الأبيات : أبيات تشاكل المعنى المرام ، وأبيات تمثل نظاما وسائكا جامعا لها . وفى هذا التمييز نظرة بلاغية تقوم على رؤية النص ، لا مرآة تعكس سمات الطبع المبدع قوة وضعفا ، تدفقا وعيا ، سهولة وعسرا ، بل مجموعة من الحبات الجميلة أنتجها الطبع والفكرة ، وعلى النص أن يجمعها معا ، ويربط بينها ، ويحسن الانتقال من جوهره الى أخرى . هذا الفهم للنص من خلال رمز العقد هو المقلوب العكسى لتصور الابداع نشاطا للطبع لبس قائما على تطريز الأجزاء ، أو الوشى المنمنم ، أو تنسيق الزهور ، أو ترتيب النقوش والأصباغ ، أو - لنقل بايجاز - سلك الحبات فى عقد .

ولا شك أن النص ينطوى على تمييز بين اللفظ والمعنى ، وأن هذا التمييز انعكاس للنظرة للأشياء والوجود كله . لا بوصفه روحا وجسدا ، أو معنى ومبنى ، وانفصالا ما بين الجانبين فى المفهوم الدينى والعقدى (٧٤٣) ، ولكنه انعكاس لنظرة للوجود تقوم على التمييز بين الطبع المبدع ، ونتاج ابداعه ، قياسا على الصانع الذى يظل متميزا من مادة صناعته ومنتجه ، وهى نظرة تؤسس علاقات ايجابية بين الذات الطبيعية ، لا تفتش فيها حدود الذات ، ولا تختلط معالمها ، مع بقاء علاقاتها بالطبيعة حية ، ومع الإشارة الواضحة - ذات البعد الاجتماعى والسياسى - الى أن اللفظ والمعنى ، فى عالم من الصراع الجدلى المذهبى ، غير متطابقين ، وأن السطابق بينهما هدف منشود . وهذه هى شهادة النقد المنهجى القديم على علاقة الانسان بالعالم ، وهذه هى محاولته لرأب الصدع .

(ب) نخلص مما سبق الى أن مفهوم الابداع قد لعب دورا كبيرا فى مشروع ابن طباطبا النقدى ، والى أن طبيعة هذا المفهوم كانت تجريبية ، ترى فيه نشاطا للطبع فى انتاج وحدات جمالية متجاوزة يتألف منها النص . وكانت أدوات عملية الابداع معرفية محكمة بما أسماه « كمال العقل » ، وهو ملكة مهيمنة على الفعل الابداعى . أما عن آلية هذا الابداع فكانت حركة من الطبع الى الفكرة الى النظم : تشر ارادة الابداع الطبع فبدفع بالفكرة الى عالم النظم بالفاظه ، وأوزانه ، وقوافيه ، وأصباغه . وحليته .

وعلىنا الآن أن نشرح بنية المشروع النقدى لابن طباطبا العلوى ، ونبين دور مفهوم الابداع الفنى فى تشكيلها .

(٧٤٣) هذا رأى د. محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الادبى والبلاغة - مصدر سابق - ص ١٨٦ .

لا يوجد عند ابن طباطبا فكرة خصبة واحدة تسيطر عليه ، بل هو يناقش قصايا مختلفة فيصدر فيها مجموعة من الأفكار المتناسبة بين بعضها وبعض ، نكامل فيما بينها ، ونعاقب وحداتها تعاقب أحجار البناء وأجزائه . فابن طباطبا يعمل على المستوى الأسمى لبناء النظرية أكثر من عمله على المستوى الرأسى .

والمثال في « عيار الشعر » يستطيع أن يميز فيه بين قسمين : أولهما بمحلة المقدمة البطرية المؤسسه على ملاحظاته التجريبية ، وخبراته الخاصة في ابداع الشعر وهذه (٧٤٤) ، وثانيهما بمنزلة المتن ، أو الطبس النظرية (٧٤٥) ، وهو قسم اجرائى يعتمد على الاحتيار من الشعر العربى ندليلا على أفكار نقدية محددة فيما يشبه الاسعراء الناقص . ولعل هذا القسم حقيقة ما أسار اليه من أن عيار الشعر يشتمل على اختيارات سذت عن كتابه « تهذيب الطبع » فاما استنفادها رأى اضافتها الى العيار سمة لما بداه في التهذيب .

أما عن القسم الأول الذى يقوم مقام المقدمة النظرية فقد عالج فيه نوعين من المشكلات : أولهما - وقد استوفينا عرضه فيما قبل - المشكلات التى لها صلة قريبة واضحة بمفهوم الابداع الفنى ، وتتمثل فى تعريف الشعر ، وذكر أدوات الشاعر ، وآلة الابداع عند بناء قصيدة . وثانى النوعين المشكلات التى سار بعد انباح النص ، والمى تتعلق بمشكلة القيمة .

وإذا حللنا القسم الذى نرى فيه معالجة للقيمة لأمكننا التمييز بين نوعين من السمة : القيمة النقدية ، والقيمة المعرفية . أما القيمة النقدية فالمراد بها قيمة النص فى ميزان النقد على مدرج الجودة - الرداءة . يقرر ابن طباطبا أن الأسعراء برغم تساويها فى جنس الشعر ، وتشابهها فى جملة أهورها ، فانها تتفاوت تفصيلا ، وتفاضل فى الحسن باختلاف اختيارات الناس وأهوائهم وعلى أساس من اقرار هذا التفاضل يميز بين الأسعراء المحكمه ، الأنيفة لفظا ، الحكمة معنى ، عجيبة التألف والأسعراء المبعده المزخرفة التى لا تصمد لسفد الألفاظ والمعانى (٧٤٦) . وأغلب الظن أنه يقصد هنا الاحتذاء بابن قتيبة فى تقسيم الأسعراء تبعاً لأحوال ألفاظها ومعانيها فى الجودة والرداءة . ولكنه لم يحكم الاحتذاء هنا ، وسوف نلحه فى موضع آخر .

(٧٤٤) عيار الشعر من أوله حتى ص ٢٥ .

(٧٤٥) العيار من ص ٢٥ الى آخره .

(٧٤٦) العيار ص ١٠ ، ١١ .

أما عن القيمة المعرفية فالمراد بها ما يمكن أن يشتمل عليه الشعر من معارف عن العالم وخبرات الانسان فيه . تنجلي هذه القيمة فيما يقرره من « ٠٠ أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها » (٧٤٧) . فالشعر ، اذا ، ديوان ، أو سجل لمعارف ، وعيان ، وتجارب العرب . وكأنني به يترجم ما يراد من القول : ان الشعر ديوان العرب ، ترجمة صحيحة ترى في الشعر قيمة معرفية دائمة . ويركز ابن طباطبا على علامتين شعريتين نتحقق بهما هذه الدلالة المعرفية . الأولى هي التشبيه ، ففيه مشاهدات العيان ، وملحوظات عن العلاقات بين الأشياء تمازجاً وتخالفاً ، كما رأى العرب ذلك (٧٤٨) . والعلامة الثانية هي ما تضمنه الشعر من أخلاق نكتنف عما يمكن أن نسميه البناء الأخلاقي للشخصية العربية . يميز ابن طباطبا بين القيم التي تتعلق بالخلق كالجمال والبسطة ، والقيم التي تتعلق بالخلق : ايجاباً كالسخاء ، والشجاعة ، والعلم ، وما يتفرع عنها ايجاباً من قوى الأضفاف ، وقمع الأعداء ، وكظم الغيظ ، وسلبا كالبلخ ، والجبن ، والبطش وما الى ذلك . وبشرى الى أن هناك علاقات بين القيم يتغير معها ما يمكن أن نسميه « قيمة القيمة » حسناً أو شناعة . فلتلك الخصال ، أو القيم ، حالات تتفاضل فيما بينها في الحسن والشناعة ، فالجود في حال العسر أحسن منه في حال الحدة ، وفي حالة الصحة أحسن منه في السكر ، والمخل من الغنى أسنم منه من المضطر العاحز (٧٤٩) .

وعلى أساس من مشكلة القيمة يضع ابن طباطبا ما يسميه « عيار الشعر » ، وهو الاعتماد على « الفهم الثاقب » ، أو « الفهم الناقد » الذي يميز في الشعر بين الجمال والقبح . وعلى أساس من كلمة « الفهم » ، ومن ظهور فكرة التمييز بين الأضداد التي رأيناها - من قبل - من خصال « كمال العقل » نفهم أن « عيار الشعر » هو « العقل » . والعلامة في هذا التمييز الذي يحققه « الفهم الثاقب » أو « العقل الكامل » هو الحواس الخمس في البدن : العين ، الأنف ، الفم ، الأذن ، اليد (٧٥٠) . ذلك أن الكلام اذا كان « منظوماً » أو « معتدلاً » ، خالياً من « الاضطراب » ،

(٧٤٧) العيار - ص ١٥ .

(٧٤٨) انظر ص ١٦ من العيار حيث تفصيل الفكرة .

(٧٤٩) انظر ص ١٧ - ١٩ من العيار حيث تفصيل الفكرة .

(٧٥٠) لم يخرج ابن طباطبا من هنا الى دراسة عمل الحواس وتألفها وتراسلها في الشعر ، أو الى التمييز بين اللوحات البصرية والروائح ، والطعوم ، والأصوات ، والملامس في التعبير الشعري . ولم بحث عن أسئلة من قبيل : كيف يتكون الشعور بالرائحة في الشعر ؟ .

فإن الحواس نرباح : « وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل فبيح منفي الاضطراب . والنفس تسكن الى كل ما وافق هواها وقلقى مما يخالفه . » (٧٥١) . فمواقف الشعر من الفهم كمواقف الطعوم . والأراييح والنقوش ، والايقاع ، والملامس ، والتشبيه هنا يوحى بسعور بالتمايز بين عمل الحواس ، وهو ما سوف يظهر فى العلة الثانية من علل الفهم المصاب . لكن هذا الجانب الحسى يظل جانباً متميزاً من فعالية النص يكمن فيما يسمى « رد فعل حسى » (٧٥٢) . ومن السهل أن نرد هذا الجانب الى المبادئ التجريبية التى ترى فى الابداع نشاطاً حسيماً ، وأن كان هذا النشاط هنا خاضعاً لعمل العقل وكماله .

أما العلة الأخرى لقبول الفهم للشعر فهى « موافقته للحال التى يعد . معناه لها . » (٧٥٣) . والمراد بالمعنى عنده : المدح ، والهجاء والمراثى ، والاعتذار ، والتحريض ، والغزل والنسيب ، وما الى ذلك من أغراض الشعر . « فإذا وافقت هذه المعانى هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها ، ولا سيما اذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المحتاجة فيها ، والتصريح بما كان يكتم منها ، والاعتراف ، بالحق فى حسيها » (٧٥٤) . فالفهم يوازن بين المعنى والحال ، يوازن بين معنى المدح منلا ووجود حال المفاخرة ، وبين معنى الهجاء ووجود حال النبارة ، وبين معنى الرثاء ووجود حال الجزع على المصاب ، والتوافق بين المعنى (الغرض) ، والحال علامة الحسن ، والقيمة تزداد بازدياد الصدق (التوافق) بين ذات النفس من الحال ، والمعانى الفرعية عن المعنى العام (الغرض) التى يصرح بها وتنسب الى النفس .

القيمة بهذا معلقة على جانبين : أحدهما حسى ، والآخر معنوى (موافقة الشعر للمعنى والحال) ، أو أحدهما تشبيهى ، والآخر (أخلاقى) ، أو أحدهما ديباجة وتأليف ، والآخر معنى وغرض . من هنا يقول ابن طباطبا : « والشعر هو ما ان عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة ، وما خالف هذا فليس بشعر » (٧٥٥) . فكيف النص ، ومناط القيمة ، فى جانبى : المعنى والديباجة .

وتتصل مشكلة القيمة بمفهوم الابداع اتصالاً منطقياً ، فالهدف تنمية الابداع ، والوسيلة هى المعايضة لنصوص من الشعر الحجمى ،

(٧٥١) العيار : ص ٢١ .

(٧٥٢) د . محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى القديم . ص ٣١ .

(٧٥٣) العيار : ص ٢٣ .

(٧٥٤) نفسه : ص ٢٤ .

(٧٥٥) نفسه والصفحة .

ومشكلته القيمة أساس في تحديد النصوص المخارة ، وتنمية الإبداع كذلك تفتضى بمية للمكة المبدع في ادراك المية ، وفي المميز بين الجميل والقببح . ولان الاتصال اتصال منطقي فان مشككة القيمة يظل لها خصوصيتها واستقلالها عن مشاكل ابداع الشعر السابقة عليها ، ومشاكل الاختيار الشعري اللاحقة بها . وهذا الاستقلال مظهر لعاقب الفضايا ، وتجاوزها أفقيا .

ههنا تكتمل لابن طباطبا المعمة ، ويبدأ المن . تكتمل النظرية ، ويبدأ التطبيق اجرائيا ونجريبيا .

هنا يبدأ القسم الخاص بالاختيار . ويجب أن نفهم عند منهجه في الاختيار ، فهو لا يتبع أسلوب أبى تمام في الحماسة ، أو أسلوب الفرسي في جمهرة أشعار العرب ، فلا يصنف اختياراته طبقا للمعاني والأغراض كما في الحماسة ، أو في « من غاب عنه المطرب » للشعالبي النيسابوري . أو في « ديوان المعاني » لأبى هلال العسكري ، ولا يحرص على انعمه التاريخية كالقرشي ، لكنه يخلص من مقدمته النظرية الى فضايا ، لا يحددها تحديدا دقيقا ، ويؤسس عليها اختياراته . فيؤسس الاختيار على بؤوره لمشككة القيمة . يبدأ بالحديث عن التشبيه . وهوفرع الفجة المعرفة للشعر العربي ، فيمثل لنشبيهات جمعت بين مفردات البهشة العربية في ألوانها، وصورها ، وحركاتها ، وهبائها ، وما الى ذلك (٧٥٦) . ثم ينتقل الى الحديث عن القيم الخلقية فبخلطها بالمعتقد الأسطوري كما يظهر في شعرهم ، كأنه يرى أن المعتقد يحول الى قيمة (٧٥٧) . وهو في هذا الجزء سلف صالح للمحاولات المعاصرة في وضع تفسير للشعر العربي على أساس من دراسة المعتقد الأسطوري عند العرب . وما أن يفرغ من الاختيار على القيمة المعرفية حتى يبدأ في الاختيار على القيمة النقدية ، فبدأ بالاختيار على السرقات ، وهي عنده حسن تناول الشعاع للمعاني المسبوق اليها (٧٥٨) ، وهي فرع لافمة النقدية ، لأنه فرق بين نوعين من الشعر أحدهما محكم لفظا ومعنى والآخر دموم مزخرف لا يصمد للنقد . والنسب القائم على احسان تناول معنى قديم من النوع الثاني اذا نقد بؤور قديم معناه ولم يعد له فضل الا في الزخرفة والتمويه بما فبهما من مدونة . ثم ينتقل للاختبار على الأبيات حسنة الألفاظ واهبة المعاني ، والأسمات حسنة المعاني واهية الألفاظ ، والأبيات حسنة الألفاظ

(٧٥٦) العبار ص ص ٢٥ - ٥٠ .

(٧٥٧) العبار . ص ص ٥٠ - ٦٧ .

(٧٥٨) العبار . ص ص ١٢٣ - ١٣٦ .

والمعاني (٧٥٩) • ويظهر هنا أنه ينحرك في إطار تقسيم ابن قتيبة الرباعي للشعر الى ما حسن لفظه دون معناه ، وما حسن معناه دون لفظه ، وما حسن لفظه ومعناه ، وما ساء لفظه ومعناه (٧٦٠) • ولقد لمس الدكتور سوقي ضيف هذا الأثر لابن قتيبة على ابن طباطبا ، وذهب الى أن الكتاب كله يكاد يكون تفسيراً لفكرة ابن قتيبة (٧٦٠م) ، مما يؤكد قوة هذا الأثر • ويختار ابن طباطبا بعد هذا على أمور كبيرة كالتشبيهات البعيدة ، وزيادة السريجة على العقل ، والعصر عن النايه ، ومسكره الألفاظ على الموافي ، وحسن القوافي ، والخلص ، وما يجب على الشاعر تجنبه وما يجب اتيانه • ولا تعدو هذه الموضوعات أن تكون تنمة للموضوعات السابقة ، مع انسافه بذكر بأن عند الاختيار كانه حده الإبداع ، كما يظهر في السببه على أن الفريضة (هاكة المبدع) قد يزيد على العمل (المثل في التعبير) فتتخطى شروطه ، وكما يظهر في فكرة حسن الخصائص من معنى الى معنى اذ تذكر بفكرة النظم الجامع بين المعاني •

وبهذا فان كتاب « عيار الشعر » قضايا متجاوزة ، منعاقبة ، متكامل ألقبا ، وتعتمد على خطاب توجيهي ، تقوم بنيته على تصور لمشكلة النبعة ، يؤسس عليه الجانب الاجرائي المتمثل في علم الشعر أو الاختيار ، ويهدف الى تنمية الماكه المبدعة وتوجيهها • فالإبداع ، والفنمة ، وتنمية القدرات • هي القضايا الكبرى في عيار الشعر •

(حـ) قد يبدو الخطاب النقدي عند ابن طباطبا خطاباً علمياً حالياً من الانحياز لأي شكل من أشكال الكتابة ، خالياً من أي ميل مذهبي • هذا غير صحيح • وأسس صحيحاً كذلك أنه كان يحاز الى شكل من الشكلين اللذين ظهر التفاضل بينهما في كتابه • أما الشكل الأول فمسمى بالقديم ، وأما الشكل الآخر فهو الحديث • لم يسحز أبو الحسن الى أي من الشكلين ، مع ادراكه الواضح لطبيعة كل منهما • وذهب الى التميز في كل شكل منهما بين جوده وريثه ، ودعا الى حفظ ، ونأمل كل منهما دون تفضيل لأحدهما على الآخر ، فقال : « فهذه الأنسعار وما ساكلها من أشعار القدماء والمحدثين ، أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة ، تجب روايتها والتكبر لحفظها » (٧٦١) • ومضى ابن طباطبا بضم اختياراته على القضايا التي يريد أن يقررها في عقول المبدعين ، مستخدماً هذه الاختيارات من أشعار القدماء والمحدثين جميعاً • ونظراً لأنه كان لا يستقصى جميع

(٧٥٩) العيار : ص من ١٣٦ - ١٤٧ •

(٧٦٠) ابن قتيبة الشعر والشعر - ص من ٦٤ - ٦٩ •

(٧٦٠م) د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - ص ١٢٤ •

(٧٦١) العيار - ص ١١٠ •

الأشعار التي تصلح سواهد فضايها فانه كان يجتزئ ببعض النسر ،
ويسمى هذا الاجزاء « الاسنشهد بالجزء على الكل » (٧٦٢) . فيما
يشير الى الاستقراء النافص . والدارس لشواهدهم يجد أن القدماء يمتلئون
القدر الأعظم من هذه الشواهد المختارة المجزأة من التراث الشعري الذي
كان بين يديه . وكان الأعشى أكثر شاعر اسنشهد به ، فأورد عنه في
سبعة عشر موضعا . يليه امرؤ القيس في خمسة عشر موضعا ، ثم
الناطقة الذبياني في عشرة مواضع ، ثم الشماخ بن ضرار في ثمانية
مواضع ، ثم الفرزدق في سبعة ، ثم حميد بن ثور وذو الرمة في ستة
مواضع لكل منهما . ومن الجلي أن المحفوظ الجاهلي أقرب اليه من الأموي
ومن المحدث ، وأنه يعجب من الأموي بما كان قريبا من شعر البدو ، فله
صلاية الجاهلية . لكن هذا الإحصاء لا يقطع بانحياز الكلي للقديم ، وإن
دل على أنه يجد فيه شعرا جيدا كثيرا .

وها هو يورد قصيده لـ أحمد بن أبي طاهر بن طيفور ، وهو كاتب
عباسي مشهور ، ثم يقول : « فهذا من الشعر الصفو الذي لا كدر فيه .
وأكثر من يستحسن الشعر على حسب شهرة الشعاع وتقدم زمانه ،
والا فهذا الشعر أولى بالاستحسان والاستجداء من كل شعر تقدم » (٧٦٣) .
وفي هذا التعليق ما ينبت أنه لا يعول في اختياره ، أو في استحسانه ،
على شهره الشعاع ، أو على أن الشعاع من القدماء ، ولكن على عبار الجودة
كما ترقه . بهذا يظهر أنه لم يسحر الى أي من الفريقين مع أنه عرف طبيعة
الشعر عند كل منهما ، فأوضح أن القدماء « كانوا يؤسسون أشعارهم
في المعاني التي ركبوها على القصد المصدق فيها » ، لهذا كانوا « يحابون
بما يحابون ، أو سابون بما يحابون » أما المحدثون فهم « إنما يناجون على
ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يقرؤونه من
معانيهم ، وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من
نواديرهم ، وأنيق ما يسجلونه من وشى قولهم دون حقائق ما يشتمل
عابه من المدح والهجاء وسائر الذنون التي يصرفون القول فيها » (٧٦٤) .
هناك فارق بينهما لكنه ليس الفارق بين المجيد دوما ، والمسيء دوما .
وإذا كان المحدث مطالب بالاعتداء بالقديم والنظر في أشعار القدماء فإذا
ذلك لأنهم سبقوا الى المعاني ، والمحدث مطالب بأن يبدع في معانيه ، وأن
يحسن تناول المعاني المسبوق اليها فبكون له فضل عليها ، وليس الاقتداء

(٧٦٢) نفسه - ص ١٣٦ .

(٧٦٣) المنار ص ١٢٣ .

(٧٦٤) نفسه ص ١٣ .

مطلقا « فليس يفدى بالمسئ ، وانما الافتداء بالمحسن » (٧٦٥) فالفيصل
 - اذا - هو الاجادة لا التقدم في الزمان ، ولكل سقاطاته وحسناته .
 الطابع المذهبي للخطاب النقدي عند ابن طباطبا لا يظهر ، اذا ، في
 موقفه من قضية القدماء والمحدثين ، فلقد التزم بالموقف العلمي الذي
 لا يتورط في صراع المذاهب مكنفيا بشرح طبيعة المذهبين ، راجعا بالمشكلة
 الى جذورها في الوظيفة الجمالية للنص الادبي ومدى نجاحه فيها . لكننا
 نستطيع أن نكشف عن الطابع المذهبي في خطابه اذا حملناه باحتين عن
 المل الجمالى الاعلى لديه . نجد ذلك في هذا النص :

« واحسن الشعر ما ينظم فيه القول انتظاما
 يتسق به اوله مع اخره على ما ينسقه قائله ، فان
 قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل
 والخطب اذا نقص تأليفها . فان الشعر اذا أسس
 تاسيس فصول الرسائل القائمة بانفسها، وكلمات
 الحكمة المستقلة بذاتها ، والأهبال السائرة
 الموسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه بل يجب
 أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه
 اولها بآخرها نسجا وحسنة وفصاحة وجزالة ألفاظ
 ودقة معان وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر
 من كل معنى يضيفه الى غيره من المعاني خروجا
 لطيفا ، على ما شرطناه في أول الكتاب ، حتى
 تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا ، كالاشعار
 التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء
 النظم ، لا تناقض في معانيها ، ولا وهي في
 معانيها ، ولا تكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة
 ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا
 اليها » (٧٦٦) .

ويرى الباحثون في هذا النص أن ابن طباطبا قد أدرك فكرة الوحدة
 العضوية ، أو أن ما يريده شبيه بما نعنيه الآن بوحدة القصيدة أو الوحدة
 العضوية للقصيدة (٧٦٧) . التشابه قائم ، لكن أبا الحسن لم يناد

(٧٦٥) نفسه ص ١٤ .

(٧٦٦) العيار - ص ٢١٣ .

(٧٦٧) انظر د. شومي . البلاغة تطور وتاريخ - ص ١٢٧ . وانظر د. محمد عبد المنعم

خفاجي : عيار الشعر لابن طباطبا - مقال بمجلة الشعر - القاهرة - ع ١٢ - ١٩٧٨ م -

ص ١٠٥ .

« بوحدة الموضوع » ، وليس فى النص إشارة الى « وحدة الجو النفسى » . ولم يدخل أبو الحسن على القصيدة من مدخل علم وظائف الأعضاء كما يفعل فكره الوحدة العضوية . ولم يقل شيئاً عن النمو العضوى للمجربة الفنية فى القصيدة . لكنه يطالب بما أطلق عليه الدكتور عبد القادر القط « مبدأ الاسنواء » . وقد صرح بهذا فى قوله « كالأسعار التى استشهدنا بها فى الجودة والحسين واسنواء النظم » . ويظل هناك ظل من العارى الدلالى بنى مبدأ الاسنواء عند ابن طباطبا ، ودان المبدأ ثانياً استخرجه اندكور القط من الجدل بين أنصار أبى سام وأنصار البحتري الذى سجاه الآمدى فى كتابه « الموازنة » . المراد بالاسنواء فى هذا المثل تقيص تفاوت الشعر بين الحسن والقبح ، فأبو تمام كان يعلو فى بعض الأبيات من القصيدة ، يتخامها أبيات سافطة مسفة . أما البحتري فكان معروفه ونظا بين العلو والسفل ، لكنه كان مسنويها لا يجمع بين الطرفين المفاوئين (٧٦٨) . أما استواء النظم فى كلام العلوى فله معنى مخيف بعض الشيء اذ يعنى : انتفاء تماقض المعانى ، وضعف المباني ، وتكاف النسج ، مع ترابط الكلمات (التعبيرات) . أما الوحدة العضوية وهى خطوط مبدأ الاسنواء ، بطوره ، وتؤسس عليه ، ولا ساقضى معه ، ولا تتساوى فى نفس الوقت .

ابن طباطبا لا يرى القصيدة أعضاء متوحدة فى جسم ، بل يراها من خلال فكرة العقد المنظم . القصيدة أجزاء مطلوب تنظيمها وتنسيقها والربط بينها . وتصبح أفضل كما يكون الربط قويا مستويا ، كأنها كلمة واحدة ، أو كأنها «مفرعة افراغا» . ويوضح لنا فكرة «الافراغ» الرجوع الى موضع سابق فى الكتاب ، حيث يدعو الشاعر الى أن يديم النظر فى الأشعار حتى تلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، ونصيب مواد لطبعه ، فتظهر نتائج ذلك فى أشعاره « فكانت تلك المشبعة كسيسة مفرغة من جميع الأصناف التى نخرجها المعادن ، وكما ند اعترف من واد قد مدته سمول جارية من شعاب مخلقة ، وكطبيب تركب عن أخلاط من الطيب كنيرة ، فستغرب عيانه ، ويفمن مسنطبه » . (٧٦٩) فالافراغ جمع لأصناف معادن ، أو لمختلاف سيول ، أو لأنواع طيب . هذا المعنى يفضى بنا الى فكرة العقد المنظم . القصيدة حبات منظمة من الجواهر ، يجب ألا تتناقض حباتها جودة ورداءة ، أو تفاوتاً فى الحجم ، أو أن يكون سلكها الناظم ضعيفا ، أو معقدا ، أو لا يسهل اعد على تعليق الحبات (الكلمات - التعبيرات) بعضها ببعض .

(٧٦٨) انظر الفصل الخاص بالاسنواء عند د. عبد القادر القط - مفهوم الشعر عند

العرب - دار المعارف - ١٩٨٢ م - ص ص ٢٠٠ - ٢١١ .

(٧٦٩) الميار - ص ١٤ .

ولاشك أن عبد الفاهر الجرجاني اعتمادا على تصويره للنظم قد دعا
الى شكل جمالى شبيه بما دعا اليه ابن طباطبا . لكن عبد الفاهر يرى فى
هذا النظم دليلا الى نظم دواز للمعاني النفسية ، يؤول الى فصية عميقة .
أما العلوى فكان يرى أن أمور النفس ، وأمور البيئة تنحول الى مكونات
للمقصيدة ، نذوب فيها ، ولا يبقى الا حبات منظومة ، علينا أن نتأمل
جمالها . القصيدة فى النهاية حقل من الزهور لا مرآة تعكس سمات الطبع
المبدع .

واذا راجعنا القضايا التى أسس عليها ابن طباطبا اختياراه نجدها
تمثل الاطار التحليلي الذى يتأمل من خلاله بلاغيات النص وجمالياته
- التشبيهية ، حسن تناول المعاني المطروقة ، الالفاظ ، المعاني ، الحكاية ،
الايماء المشكل ، الفافية ، التخلص ، الاغراق ، هانيك هى أبواب البلاغة
التي يحلل النص اليها .

وابن طباطبا بهذا يناصر شكلا محددًا من أشكال الكتابة ، له صور
فى القديم ، وله صور فى الحديث ، ولا ينجاز به الى أى من الجهنين .
لكنه يظل منجازا لشكل خاص من الكتابة يحافظ على أسس القديم كله ،
ويسمح الباب لاجتهادات الجديد ، لكنه يظل بين قدر محدد من
المحافظة ، وقدر آخر من الجديد ، يجعل الامكانات غير المحدودة لسكل
الكتابة الشعرية ، وينتهى به الأمر الى الانحياز الكامل لنمط وسط ،
ويغلق الباب أمام احتمالات المستقبل التى يستطيع الابداع أن يفجرها .
وأن يفتحها ، بلا حدود .

حازم القرطاجنى

(١) عول حازم القرطاجنى نعويلا كبيرا فى كتابه : « منهاج البلاغ » وسراج الادباء » على فهمه الوظيفى للابداع الشعرى ، فانتهم عناوين جميع المناهج (الأبواب) التى ينقسم اليها بعبارة « من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها » ، لم يفلت من هذه العبارة منهج واحد . والدلالة الواضحة لها أن جميع مسائل البلاغة . وقضايا الأدب ، تسمى منهن من أنها تفضى بالمبدع الى التأثير فى النفوس ايجابا أو سلبا . أما الايجاب فبدفع النفس الى طلب الشئ أو حبه ، وأما السلب فبدفعها الى الهرب منه أو كراهيته . وليس هذا الفهم الوظيفى الا مظهرا من مظاهر الفهم التجريبي للابداع .

وليسب هذه العبارة فى عناوين المناهج العلامة الوحيدة على حضور مفهوم الابداع الفنى فى جميع أجزاء الكتاب . لكن حازم قد خص الابداع بمنهجين فى قسمين من كتابه تخصيصا مباشرا . ففي القسم الثانى الخاص بالمعاني جعل المنهج الثانى فيه خاصا بطرف اجتلاب المعانى . وفكرة الاجتلاب ذات صلة حمسة بفكرة الابداع . وفى القسم الثالث الخاص بالنظم جعل المنهج الاول فيه خاصا بالابانة عن قواعد الصناعة النظمية والمآخذ التى هى مداخل اليها ، وما تعنبر به أحوال الصناعة فى جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها . وإذا لاحظنا أن كلمة النظم دلالتها مستغرقة تماما فى مفهوم الابداع (٧٧٠) . فسوف يظهر أن القسم الثالث كله حتم الصلة بفكرة الابداع مستغرقة فيها . ولم يصلنا القسم الأول من لكتاب . والراجع أنه خاص بالألفاظ . وليس مستبعدا أن يكون هذا القسم المفقود مسغولا بالابداع اللفظى الى حد بعيد . أما القسم الرابع - وهو فى الطرق الشعرية - فانه مرتبط بتصوير حازم لمراحل الابداع ارتباطا قويا . وبهذا يظهر أن الدور الذى يلعبه

(٧٧٠) يرى د. منصور عبد الرحمن أن النظم عند حازم شامل للصناعة الشعرية كلها . انظر له : مصادر الفكر النقدي والبلاغى عند حازم القرطاجنى - الانحلال المصرية - ١٩٨٠ م - ص ٨٨ .

مفهوم الابداع الفنى فى بناء مشروع حازم النقدى والبلاغى دور مركزى .
أساسى .

ومع تركيز النظم على المنهج الثانى من القسم الثانى ، والمنهج الأول من القسم الثانى ، فى سياق تحليل بنية الخطاب النقدى عند حازم بوصفه خطاباً منهجياً ، يظهر لنا أن حازماً كان يعول على الفهم التجريبي للابداع الذى يؤول فيه الى نشاط طبعى صناعى ، ويهيب بعلم نفس الملكات لفهم جانبه النفسى ، وبالتصور البيئى الجغرافى القديم لفهم جانبه الاجتماعى .

ولقد لاحظ الدكتور عاطف جودة اتباع حازم للمنهج النفسى القائم على فكرة الملكات ، ورأى فيه نظرة جنسطاسيه ، ونزعة رابطية آخذة بفكرة التجارب والملاحظات المنفصلة ، المبنية على قانون الداعى وما ينظم من مبادئ الزمان والمكان والعلية ، فى اطار مذاهب المفكرين المسلمين فى العصر الوسيط ، وفى سياق الأخذ بأفكار نفسية وأخرى فلسفية ، تؤول الى مراكز الأعصاب وقوى الملكات ، والاهتمام بتقويم الوقائع الجزئية ، واعتماد الادراك الحسى أصلاً لما ينشئ خيال الشاعر من صور وتراكيب ، بحيث يكون النخل تبعاً للادراك ، فان لم يكن الموضوع المتخيل قد أدرك من قبل ، يخيل بأحواله اللازمة من حيث هى حسية مشهودة (٧٧١) . وفى هذا المام دقيق بالخطوط العامة لمنهج حازم فى فهم الابداع .

وأول علامات عناية حازم بالملكة دعونه الى التعليم ، مستنداً على دعوته بأن العرب المشهورة بجودة الطباع « لنشئهم على الرياضة واستجداد المواضع وانتجاع الرياض العواذب » كانت لا تستغنى عن التعليم والرواية والدربة (٧٧٢) . وفى هذه الدعوة احتفال بتسمية الملكة ، وأخذ بالتفسير البيئى الاجتماعى ، فالبيئة الصحراوية أنشأت العرب على الرياضة والتنقل والحلول بالمواطن الجميلة ، والملكة بهذا تكون بيئة ، وتنمو صناعياً بالتعلم .

وحازم منهم بطرف المعرفة بما توجد المعانى معه حاضرة منظمه فى الذهن ، فيدرس مهيئات وأدوات وبواعث نظم الشعر التى يتم تحصييلها

(٧٧١) د. عاطف جودة : الخيال : مفهوماته ووظائفه - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ١٨٠ ، ١٨٨ - ١٨٩ . ولقد ذهب الى أن حازم فى نظريته فى الحيسال النفسى لم يسه الى تصور واحد متسق مع نفسه ، لانه كان شديد التردد بين النظرة الجشططنية والنزعة الرابطية ، والواقع أنه موقفه محسوم بلا تردد ، والأرجح أنه كان كثير التردد - على « سيكولوجية الملكات بما فيها من ترابطية وشئ من الجشططنية ، لا التردد » فيها « (٧٧٢) حازم : منهاج اللغاء - تج : الحذب بن خوجة - مصدر سابق - ص ٢٧ .

بشيئا بالنشر في بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع ، طيبة المطاعم ، أنيقة المناظر ، وبالتزعرع بين الفصحاء • وفكرة الهواء المعتدل ، وفكرة الصحراء ، أيما إمداد في التفسير الهليومورفي للكون الى عناصر : الماء والهواء ، والنار ، والنبات ، ومهيئات الشعر عند حازم إنان : الطبع والتعلم • وأدواته تنقسم الى علوم الألفاظ وعلوم المعاني • وبواعثه تنقسم الى اطراب وإلى آمال • وبحسب حاجته الى ثلاث قوى : حافظة ، ومائرة ، وصانعة (٧٧٣) • ويبدو أن بناء كتاب حازم يعتمد أصلا على تصوره لأدوات الشعر ، وبواعثه ، وقواه • فلعل القسم الأول يغطي علوم الألفاظ ، أما الثاني ففي المعاني ، وأما الثالث ففي قواه التنظيمية ، وأما الرابع فمع خضوعه لتصور حازم لمراحل الابداع فهو يغطي تحول بواعث الشعر الى أغراض للقول ، وطرق فيه •

والنظم عند حازم « صناعة آلتها الطبع » ، وكلمة الآلة تكشف الفهم الأدوي الوظيفي للطبع • أما الطبع فهو « استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام » ، وفي هذا علامة واضحة على الفهم النفسي للابداع • أما الاستكمال فهو نحصيل علم تنشأ عنه قوة على الصوغ والابداع بحسبه عملا • فمفهوم القوة ، أو الملكة ، يجمع بين العلم والعمل في إهاب واحد • واتساقا مع التعويل على عام نفس الملكات يعلن حازم النفوذ في مقاصد النظم واغراضه « بقوى فكرية واهتداءات خاطرية » هي بالاجمال عشر قوى (٧٧٤) • والقوة الأولى من العشر هي القوة على النسبية فيما لا يجري على السجدة ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجدة ويصدر عن قريحة • ولقد نوه حازم بهذه القوة في موضع آخر ، وأشار الى أن الفوس لا تكاد تميز بين المطبوع من المتطبع ازاها (٧٧٥) ، وهي إشارة تؤذن بأن المراد بها قدرة المبدع على نلبس حالة ليست له على الحقيقة ، كأن يبدو صاحب النسيب كأنه فقد محبوبه حقا وان لم يفقد محبوبته ، أو لم تكن له واحدة • أما القوة العاشرة فهي المائرة حسن الكلام من فسه بالنظر الى نفس الكلام وبالنسبة الى الموضوع الموقع فيه الكلام • وهذه هي القوة الوحيدة من العشر التي يورد فيها إحدى القوى الثلاث الضرورية للابداع : الحافظة ، والمائرة ، والصناعة • أما القوى السمانى الباقية فتتدرج مع مراحل الابداع من تصور الكليات ، الى تصور صورة القصبدة ، الى تخيل المعاني ، وإلى ملاحظة وجوه تناسبها ، الى النهدي الى العبارات الحسنة ، الى وزنها ، الى الالتفات والخروج من حيز الى آخر ، الى تحسين

(٧٧٣) نفسه - ص ٤٠ - ٤٣ •

(٧٧٤) انظر مصيلاها مع تعريف النظم في المهاج ١٩٩ - ٢٠١ •

(٧٧٥) نفسه - ص ٣٤١ •

وصل الفصول والأبيات . وفي الامكان اظهار دور القوة الصانعة والقوة المائززة في كل مرحلة من هذه المراحل - ان لم نقل قوى وليست مراحل . فكان هذه القوى التسع - باسماء العاشرة - قوى فرعية عن القوى الثلاث الكبرى ، وان لم يحدد كيف يفتزعها عن القوى الكبرى . حتى القوة العاشرة يمكن القول انها قوة فرعية وليس من القوة المائززة الكبيرة . وبغض النظر عن عدم تحديد حازم لمنطقه في التفريع فاننا نفهم أنه يرى فيها قوى فرعية تتعلق بالنظم فحسب ، والنظم مقيد بالألفاظ - كما يرى حازم في موضع آخر (٧٧٦) - بمعنى أنه المستوى من الابداع الذي يحول القوى الى كيانات لفظية . ومن الجدير بالابراز أن القوى التي نقوم على النظم تندرج من الكل الى الأجزاء بما يكشف عن مظهر من الجشطالتيه لا بكر .

وفي موضع ثالث ورد حازم نمطا مختلفا للقوى ، اذ يقرر أن للشاعر المروى أربعة مواطن :

- ١ - قبل الشروع في النظم فالغناء فيه لقوة المحيل .
 - ٢ - في حال الشروع فالغناء فيه للقوة الناطمة نجسها اللفه وجودة التصرف .
 - ٣ - عند الفراغ والعناء فيه للقوة الملاحظة نجسها حفظ اللفه وجودة التصرف .
 - ٤ - بعد الفراغ بتراخ عن زمان القول يستكمل معاني النظم وأثراته ومفاهيمه بمعان خارجة عنه والغناء فيه للقوة المستقصية المستندة ويعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف (٧٧٧) .
- أما عن قوة النظم فهي القوى الأولى من القوى العشر للنظم . أما القوة الناطمة فاعاها القوى الثماني التالية ، ولعل هذه القوى تساهل القوة الصانعة من القوى الكبرى ولعها القوة العاشرة من النظم . أما القوى المستقصية الملتفة فبدو فرعا من القوة الصانعة بالذكر لأن المروى تذكر له هذه القوة على نحو خاص لشدة اهتمامه باستقصاء القول ، واستيفاء الأقسام ، وحسن الالتفات والخروج من معنى الى آخر .

ومن الممكن أن نخرج من دراسة قوى الابداع عبد حازم بأنه قد تصورهما تصورا غير دقيق أو متماسك ، وهذا غير صحيح . حازم قد ميز بين القوى الكبرى بما لا يحتاج الى شرح . أما عن تفريعها فاننا نرى

(٧٧٦) نفسه - ٣٦٣ .

(٧٧٧) نفسه - ص ٢١٤ .

ترجع الى مفهوم القوة • انها ملكة تتحصل عن علم ودربة لتصل الى العمل •
 فاذا وجه المروى اهتمامه بمعارف محددة نشأت له قوى مبدعة خاصة •
 فالمملكة يامح فيها حازم عن بعد امكانية النشوء والارتقاء والتنوع معا ،
 معلقا هذا كله على العلم والدربة • فحازم لا يريد أن يضع بناء دقيقا للقوى
 حتى لا يفسد جوهر القوة من حيث هي ملكة ناشئة عن تحصيل •

وقد نسرع فنقول ان حازما ياتر خطى ابن سينا فى القول بالملكات •
 الواقع أن هناك اختلافا بين حازم وابن سينا • فحازم لم ينوغل فى تفسير
 النفس الى نباتية ، وحيوانية ، وانسانية • ولم يرد النباتية الى قواها •
 الغذائية والنمىة ، والمولدة • ولم يرد الحيوانية الى قواها المحركة والمدركة •
 ولا نجد عنده تحليلا للقوى المحركة الى نزوعية شهوانية أو غضبية ، أو الى
 فاعلة تنبعث فى الأعصاب والعضلات • ولم يشغل حازم نفسه بالتمييز
 بين القوة المدركة من خارج وهى الحواس الخمس ، والقوى المدركة من
 باطن وهى المحس المشترك ، والخيال أو المصورة ، والمنخيلة أو المفكرة ،
 والوهمية والحافظة أو الذاكرة (٧٧٨) • ولا يتقصى حازم قوى النفس
 الناطقة التى نماظر قوى النفس الحيوانية ، أو النظرية التى تتدرج فى
 مراتب هرمية للعقل النظرى من العقل الهولانى ، الى العقل بالمملكة ، الى
 العقل بالفعل ، الى العقل المسنفاد (٧٧٩) ، حازم لا يستفرقه هذا كله
 قد يسلم به ، لكنه مشغول باضافة يضيفها الى ابن سينا والى أرسطو من
 قبله • فقد أشار الى أن أرسطو يستقى كلامه عن الشعر من شعر اليونان
 المختلف عن شعر العرب اختلافا جوهريا ، والى أن ابن سينا قد حاول
 أن يستنبط قوانين الشعر من شعر العرب ولغتهم ، أما عن حازم ففد ذكر
 « من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار اليه أبو علي
 ابن سينا » (٧٨٠) • وفى هذه الجملة اشعار بأنه بضيف الى ابن سينا
 الكبير محاولا أن يلتزم بالاطار الذى وضعه أستاذه •

من الخطأ ، اذا ، أن نلتمس فهم بناء القوى عند حازم برده الى
 ابن سينا • الأصوب أن نلتمس برده الى تصور حازم للابداع الفنى •
 لقد طرح حازم ثلاث قوى : الحافظة ، والمائزة ، والصانعة ، لأن الابداع

(٧٧٨) انظر د • محمد عاطف العراقى ، دراسات فى مذاهب فلاسفة المشرق - دار
 المعارف - ط ١٩٧٢ م - ص ٦٠ - ١٧٦ - وانظر د • جابر عصفور : الصورة الفنية
 فى التراث النقدى والبلاغى - ص ٢٨ - ٢٣ •
 (٧٧٩) انظر : د • محمد السيد نعيم ود • عوض الله حاد حجازى فى الفلسفة الاسلامية
 وصلاتها بالفلسفة اليونانية - ط ١ - ص ٢٣٦ - ٢٣٨ •
 (٧٨٠) المهاج - ص ٧ - وقد نوه د • منصور عبد الرحمن باضافة حازم الى ابن سينا
 وأرسطو • انظر مصادر التفكير النقدى والبلاغى - ص ٧٣ - ٧٤ •

هناك - في المستوى العام الذي يشمل لحظات الانتاج وما قبلها وما بعدها -
يحتاج الى تعلم (حفظ) لا قيمة له الا اذا انتهى الى القدرة على تمييز الشعر
الجميل (قياسا على المحفوظ المختار) من الشعر الرديء ، مما يولد القدرة
على انتاج شعر جميل .

أما عن قوى النظم العشر فهي تابعة لنصوره لمراحل الابداع ، وكلما
تتولد صعوبة تتولد قوة خاصة بحلها . كذلك الأمر مع قوى الروية فهي
قوى خاصة لحل الصعوبات الخاصة بالمروين . فالمعرفة بالقوى تتولد عن
ممارسة المعرفة التجريبية بالشعر وأحواله . وحازم يندرج في المعرفة من
العام الى الخاص . فيبدأ بالقوى الثلاث الكبرى ، وهي قوى شخصية ،
تمثل سمات للطبع ، وهي شبيهة بالجانب النظري من الابداع . أما قوى
النظم فهي قوى عملية تتعلق بلحظات الانتاج . وقوى الروية أشد
خصوصية من قوى النظم لتعلقها بنوع محدد من مشكلات الابداع .

ومن الواضح أن بناء القوى عند حازم متصل بآليات الابداع لديه .
تعتمد هذه الآليات على ركيزة من المحفوظ ، والحركة فيها تنتقل من
الحفظ الى التمييز الى الانتاج . والتحويل على الذاكرة منطلقا للحركة
تحويل ملحوظ . ولقد لاحظ الدكتور جابر عصفور أن ذاكرة الشاعر عند
حازم أسببه بالأدراج التي تترتب فيها الأشياء ونحفظ فحسب (٧٨١) .
وهذا صحيح بالنسبة للحافظة ذاتها . لكن المحفوظ سرعان ما يصبح
مادة لفونى التمييز والصناعة فيفقد سكونه في الأدراج ، ويصير الابداع
كله انناجا لكلام من كلام - أو كما يقول الجماليون المعاصرون : ان الشعر
يصنع من الشعر (٧٨٢) . فالشاعر بفضل قدرته على التشبيه بما ليس
فيه (وهذا مناط وصفه بالكذب) يستحضر أجمل ما قاله الشعراء في
غرضه ، يجده في حافظته تفاريق مبثوثة في أشعارهم ، « فبحضر ما كان
بهذا الوصف في خاطره ، ويسلط الفكر والتصور على استبانة الطرق
التي من أجلها حسن الكلام في منحاه وأسلوبه ومنزعه . فاذا استبان
تلك الطرق ... استظهر بالقوة على التشبيه على انتهاج مثل تلك الطرق
في كلامه ، ونصب ما قام بخاطره من تصورها تمثالا يصوغ كلامه بحسبه
ومنوالا ينسج نظامه عليه » (٧٨٣) . وربما أضاف الشاعر شيئا لم يقله
أحد قبله ، تهدي اليه بقدرته الخاصة . ومع هذا يظل الابداع انتاج كلام

(٧٨١) انظر د . جابر عصفور : الصورة الفنية - ص ٩٧ . والنظر عبارة حازم التي
استقى منها د . عصفور هذا الوصف في المنهاج ص ٩٥ .
(٧٨٢) د . مصطفى ناصف : دراسة الادب العربي - دار الأندلس - ط ٢ - ١٩٨١ م -
ص ٢١٥ .
(٧٨٣) المنهاج . ص ٣٤٢ .

من كلام ايجابا بمحاكاة النماذج الجميلة ، وسلبا بادراك النقص فيها ،
والمساحات التي لم يتحرك فيها خيال الشعراء قبله فيرودها . وآلية الابداع
نظل حركة من الحفظ الى الصناعة بوساطة القدرة على التمييز .

ولقد وقف الدكتور منصور عبد الرحمن عند تعليق حازم على وصية
أبي تمام للباحثى وخرج من هذا التعليق بأن الابداع الشعري عند حازم
يتم على مراحل : الأولى : مرحلة التهيؤ ، والثانية : مرحلة الفكر ، والثالثة :
مرحلة التعبير عن الافكار الجزئية ، والرابعة مرحلة توزيع العبارات على
فصول القصيدة ، والخامسة : مرحلة اخراج هذه الافكار والمعاني فى
توب مناسب من الوزن (٧٨٤) . وقد يكون هذا التفسير صحيحا ، وان
لم يكن شاملا على الأقل للمرحلة التى ذكرها حازم - فى موضع آخر -
بعد فراغ الشاعر بنراخ عن زمان القول .

والتأمل الدقيق لتعليق حازم يكشف عن أنه لم يقصد تقسيم مراحل
الابداع عموما ، لكنه خطاب توجيهي للشاعر « اذا قصد الروية » ، فهو
حديث عن الروية فحسب لا عن الابداع بجميع أنماطه . وحازم فيه
مشغول بحركة المبدع من الحفظ الى الصناعة ، وان كانت قوة التمييز
لنفس ذات حضور كاف فى هذا الموضع . والشاعر عند حازم « اذا اعتمد
ما أمره به أبو تمام من اختبار الوقت المساعد واجمام الخاطر والتعرض
للنواحي على قول الشمس والميل مع الخاطر كيف مال فحقيق علمه اذا
قصد الروية أن يحضر مقصده فى خياله وذهنه والمعاني التى هى عمدة
الابداع الى غرضه ومقصده » . الخ (٧٨٥) فحركة الابداع ، واستعمال
الاجزى ، انما يبدآن باستحضار الكامن المحفوظ من المعاني التى هى عمدة
الغرض .

ولا ينكر من يتعرض لتحليل الخطاب النمدى عند حازم أنه ، من
سابقا رمنا للابداع ، ندسه فى تقسيمه المتدرج لقوى النظم ولقوى
الروية . وهذا التحليل الرأسى أو الزمنى ماموس فى قوى الروية على
نحو خاص فى عبارات من مثل : « نبل السروع فى النظم » ، و « فى حال
السروع » ، و « عند الفراغ » ، و « عند الفراغ بنراخ عن زمان
القول » . وأحوال المتخيلين عند حازم : « ثمانية لكل واحدة من زمان
مزاولة النظم مرتبة لا تتعدها » (٧٨٦) . وبعد أن يوردها يقول : « فعلى

(٧٨٢) د منصور عبد الرحمن ، المعبر اللدى واللافى عند حازم الفرطاجنى -

س ٣٤٥ ، ٣٤٦ .

(٧٨٥) النهاج : ص ٢٠٤ .

(٧٨٦) نفسه - ص ١٠٩ .

هذا الدحو من الانتفال أصل منشأ الشعر » (٧٨٧) . لكن حازما مع هذا التحليل الزمني لم يضح تقسيما نهائيا لمراحل الابداع بسبب شعوره بأن أنماط الابداع تتنوع ، فصناعة « مؤلف الكلام كصناعة الناسج تارة يسج بردا من يومه وبارة حله من عامه . ولكل قيمته » وإنما يطن أن ليس بين أنماط الكلام هذا التفاوت من جهل لطائف الكلام وخفيت عليه أسرار النظم » (٧٨٨) فهناك نمط يقع في يوم ، وآخر في عام ، وفي الأول لانكاد نستوضح التتابع الزمني . فبراعة الطبع قد تعفى بسرعه على هذا النمايز دون أن تلغيه .

كذلك فإن التداخل بين القوى الثلاث الكبرى : الحافظة ، والمائزة ، والصانعة ، وما بينها من علاقات لا تنفذ ، يجعل تحليل آلية الابداع على المستوى الأفقي الذي تتجاوز فيه هذه القوى لا يكشف بوضوح عن دور كل منها على مستويات النص الكبرى : اللفظ ، والمعنى ، والنظم ، والطرق الشعرية .

كما أن تمييز حازم بين ممطى الابداع الكبيرين : البديهة ، والروية مسئول عن عدم تحويله لادراكه الزمني للابداع الى تقسيم حاسم لمراحل الابداع .

وبالاجمال فإن علم نفس القوى منماط تفسير حازم للجانب النفسي من الابداع . لكن هذا الجانب النفسي ليس بمعزل عن الجانب الاجتماعي . فمفهوم الملكة له أصول ممتدة في الجغرافيا البيئية . فالملكة من بعض الوجوه حصيلة ظروف البيئة بهوائها المعدل ، ومناظرها الجميلة ، والمشاق والمناغم التي بها . وفي هذا السياق يضع حازم تفسير اجتماعيا لبناء القصيدة :

« لما كان الحسنيين الى المساكن المألوفة أحرق
البواعث بأن يكون السبب الأول الداعي الى قبول
الشعر ، وكان الشاعر يريد أن يقيم المعاني المحاكية
لهم في الأذهان مقام صورههم وهيئاتهم فأنهم
أحبوا أن يجعلوا الأقاويل مرتبة ترتيبا ينسزل
من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم
وبيوتهم على أساس أن المسودعات بالنسبة
للسمع كالترتيبات للبصر فيكون اشتغال الأقاويل

(٧٨٧) نفسه ص ١١١ .

(٧٨٨) نفسه والصفحة .

على تلك المعاني التي تحاكي الأحباب مشبهها
لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثله
بها وأن تجعل تذكر له • ويكون ما بين المعنى
والقول من الملازمة مثل ما كان بين الساكن
والمتحرك « (٧٨٩) •

فالقصيد أبيت لأن الباعث الأكبر للشعر هو الحنين إلى البيوت •
والحنين في البيت من القصيدة مثل المحبوب في البيت من بيت الناس •
ومن الواضح أن الباعث هنا ذو نشأة اجتماعية برغم طبيعته النفسية •

وبنشأة الملكة نفسيا واجتماعيا يبقى النص • وحين يقول حازم :
« يجب أن تكون المبادئ جزلة » (٧٩٠) ندرك أن قوة المبادئ ظهور لقوة
الطبع في النص من جهة الأسلوب • وحين يقول عن المحيى السعري :
« فإن نسبة الكلام المقول فيه إليه نسبة القلادة إلى الجيد ، لأن الألفاظ
والمعاني كاللآلى ، والوزن كالسلك ، والمنحى الذى هو مناط الكلام وبه
اعتزله كالجمد له » (٧٩١) • ندرك أن الشعر جمع لبلاغات ، أو نظم
لحبات عقد • فكأن حازم قد استوعب في فهم الابداع الجانبين : ظهور
سمات الطبع في النص كمناط للابداع ، وجمع الأصباغ معا كمنظور للبراعة •
وهذه السائبة سوف تظهر بأشكال كثيرة في خطابه النقدي ، فالغرض ،
مثلا ، الذى تدار حوله القصيدة يجب أن يكون قويا لأنه أفق ظهور سمات
الطبع قوة وضعفا ، أما المعاني المفرعة عنه التى ليست منه على الدقة فيجب
أن تكون جميلة أو نحسينا للصياغة لأنها أصباغ وحلى • فمن بنية الابداع
تنكشف ملامح بنية الخطاب النقدي عند حازم من جهات كثيرة •

(ب) لعله قد ظن بجلاء أن مفهوم الابداع يلعب دورا كبيرا في
بناء الخطاب النقدي لحازم ، وأنه يؤول إلى فهم شامل ، أو فلسفى ، يجمع
بين الاعتماد بقوة الطبع وتجلياتها في النص ، والاعتداد بالأصباغ البلاغية
التي يتألف من حباتها النص • ومن هنا نستطيع المضى نحو النظر في

(٧٨٩) المنهاج - ص ٢٤٩ - ٢٥٠ • ولقد سبق حازم بهذا الرأى بعض المستشرقين
في ذهابهم إلى أن القصيدة تتألف من أبيات متجاوزة متناثرة لأن أبيات الحى وحكامه
حول الشاعر متناثرة • انظر : د. منصور عبد الرحمن : التفكير النقدي والبلاغى - ص ٤٠٨
ومصادره هناك •

(٧٩٠) المنهاج - ص ٣٠٥ • أضف إلى ذلك قول حازم بفكرة طبقات الشعراء وتقسيمه
لهم إلى ثلاث طبقات ص ٢٠١ - ٢٠٢ ويتفق مع هذه النقطة ما أشار إليه الدكتور منصور
عبد الرحمن من أن حازما « يتخذ من الابداع في التشبيه مقياسا يبين عن ذكاء صاحبه
وحدة خاطره » التفكير النقدي والبلاغى - ص ٢١٩ •
(٧٩١) المنهاج - ص ٣٤٢ •

تحليل بنية الخطاب النقدي عند حازم ، والكشف عن طبيعة دور مفهوم الابداع الفني فى بنائه .

وعندما ننظر فى المستوى الافقى لمشروع حازم النقدي والبلاغى يسترعى الانتباه ظاهرة غريبة تتمثل فى التزامه كاملا تربيعيا لأفكاره . فالكتاب ينقسم الى أربعة أقسام ، والأقسام الثلاثة التى وصلتنا ينقسم كل منها الى أربعة مناهج ، ولا يستبعد أن يكون القسم المفقود من أربعة مناهج بالمثل . وهناك شواهد آخر من التربيع متناثرة فى الكتاب . وليس مستبعدا أن يرجع هذا الحرص على التربيع الى نوع من الأخذ بفكرة العلة الأربع . فاللفظ يمكن أن يعد علة مادية للشعر ، والمعنى علة غائية ، والنظم علة صورية ، والطرق الشعرية علة فاعلة لأنها طرق الشعراء فى الشعر . ومع ما فى هذا القياس من تجوز وشئ من التمثل فانه غير مستبعد تماما . وما يضعف هذا التصور بحق هو صعوبة تحقيقه فى مناهج كل قسم . وحازم لا يقدم لنا أى عون فيما وصلنا منه لترجيح هذا الاحتمال . وتزداد الصعوبة حين نلاحظ أن موضوعات الاقسام الأربعة سدرج من الجزئى (اللفظ) الى الكلى (المعنى ، فالنظم ، فالطرق الشعرية) بينما نجد القسم الرابع « فى الطرق الشعرية » - مثلا - يسدرج من الكلى الى الجزئى : من الجدة والهزل الى الغرض ، الى الأساليب ، الى المنازع . وهذا كله يجعل التربيع فى كتاب حازم ظاهرة لا نملك لها تفسيرا حاسما . والمستطاع أن نقول ان حازم يبدأ باللفظ ثم المعنى طبقا للتصور اللغوى الذى يفصل بينهما ، ثم ينتقل الى النظم وهو المرحلة التركيبية منهما ، ثم ينتقل الى الطرق الشعرية تفريعا على النظم لأن هناك طرقا متعددة فى ايقاع النظم . ومهما كان التفسير الذى ترجع اليه ظاهرة التربيع هذه فان التكامل بين الموضوعات بحسب تقطى جوانب الاهتمام النقدي بالشعر ظاهر لا ينعقد . وهناك أصالة واضحة من حازم فى طرح قضايا كتابه . لا يضع حازم فصولا يلخص فيها أقوال النقاد ، ويعلق عليها ويجعلها تدور على الموضوعات المتداولة بينهم ، لكنه يضعها طبقا لمنهجية الخاص بتربيعيته غير الواضحة .

أما على المستوى الرأسى الاستبدالى فان هناك طائفة من المبادئ الخصبة طفتت تظهر هنا وهناك فى كل مسألة يواجهها . ويمكننا حصر هذه المبادئ فى مفهومين : مفهوم الكلام ومفهوم الطرق الشعرية . أما مفهوم الابداع الفنى فلم يكن مصطلحا واضحا يستخدمه حازم ، ففى حديثه عن المعانى تحدث عن « اجتلاب » المعانى مشبرا الى فكرة الابداع بالفظ الاجتلاب . وفى القسم الثالث استخدم مصطلحا آخر هو « النظم » .

فمفهوم الابداع الفنى ننوصل اليه بطريق التحليل انطلاقا من التسليم بان الخطاب الفنى لا مفر من صدوره عن تصور ما للابداع الفنى مها كانت درجة وضوحه ، أو حضوره ، أو دقته .

ويصدر حازم فى مفهوم الكلام (الخطاب) عنده عن فهم وظيفى فيقول .

« لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعانى التى احتاج الناس الى تفاهمها بحسب احتياجهم الى معاونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع وإزالة المضار والى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها وجب أن يكون المتكلم يبتغى اما افادة المخاطب ، أو الاستفادة منه » (٧٩٢)

فالخطاب فى هذا النص دليل موظف لافادة أو استفادة لتأدية او اقتضاء ، وهو تابع من حاجة بشرية . وبطريق التركيب بين التأدية والاقتضاء من جهة ، والمتكلم والمخاطب من جهة أخرى يتركب أقسام سمة من الخطاب :

- ١ - تأدية خاصة .
- ٢ - اقتضاء خاص .
- ٣ - تأدية واقتضاء معا .
- ٤ - تأديتان من المتكلم والمخاطب .
- ٥ - اقتضاءان منهما .
- ٦ - اقتضاء المتكلم وتأدية المخاطب على جهة السؤال والجواب (٧٩٣) .

زيادنا تقسيم الخطاب على أساس من وظيفته . أما تقسيمه بحسب « ما يؤديه » سواء كان افادة أو استفادة ، أى بحسب طريقة الخطاب فى أداء وظيفته فهو قسيمان . « قسم فيه الاستدلال ، وقسم الاستدلال فيه » (٧٩٤) . وعلى غرض هذا التقسيم فاننا نستطيع أن نشرحه بأنه تميز بين ما هو استدلال ، وما هو غاية نستدل لها . ولنعرض على ذلك مثالا صناعيا نضعه . فاذا قلت : « أرى الحبقبة واضحة وضوح الشمس »

(٧٩٢) المنهاج : ص ٣٤٤ .
(٧٩٣) نفسه : ص ٣٤٥ - ٣٤٦ .
(٧٩٤) المنهاج : ص ٣٤٥ .

فإن الافادة هنا هي وضوح الحقيقة ، أما فعل الرؤية ، وتشبيه الحقيقة بالشمس الواضحة ، فهما استدلالان عليها . لم يضرب حازم هذا المثل لكنه يعين على فهمه . ويعين على تبين صدى قسمي الابداع اللذين أشرنا اليهما من قبل ، فالافادة تعكس فعل الطبع بجميع سماته ، أما الاستدلال فهو أصباغ وتحسين وصنعة .

ومن الجدير بالتنبيه أن قول حازم بالافادة أو الاستفادة لا يعنى إيمانه بحضور المتكلم والمخاطب في القول حضورا قويا ، فالتركيز على القول نفسه بوصف الافادة موضوع نسل القول . يقول حازم :

« والحيلة فيما يرجع اليه القول والى المقول
فيه وهي محادثاته وتخيله بما يرجع اليه أو بهما
هو مسائل لما يرجع اليه هما عمودا هذه الصناعة ،
ومما يرجع الى المسائل والمقول له كالأعوان
والدعامات لها » (٧٩٥) .

فحازم صريح في أن القول فوق القائلين ، فالقول عمود الصناعة ، أما القائل والمقول له فينزعان في خطابيه النقدي الى مستوى الأعوان والدعامات . أما « ما يرجع اليه القول » فهو الغرض أو الافادة ، وهي في المثال الصناعي السابق « وضوح » الحقيقة . أما « المقول فيه » ، فهو موضوع القول - أو « جهته » بمصطلح حازم - أى « الحقيقة » ذاتها . وأما التخيل « بما يرجع اليه » فهو استخدام لفظي الحقيقة والوضوح ، وأما التخيل « بما هو منال لما يرجع اليه » فهو « الشمس » منالا وتشبيها للحقيقة ، وفعل « الرؤية » مثالا على الوضوح . فالنص حافل بالثنائيات ، وكلها نفى بنا الى ثنائية الأصل - الثنائى . وحازم يقرر أن القول جوهر وعمود الصناعة ، أما المتكلم والمستقبل فأعوان ودعامات أو نانوبات . القول جوهر الاهتمام بافادته (غرضه) ، وبموضوعه (جهته) والتخيل الذى لاذ به حازم طويلا مجال نشاطه هو ميدان القول الفسيح بما فيه من أصلى وثنائى .

وبالاجمال فالخطاب عند حازم أربعة أركان .

(الافادة) ما يرجع اليه القول (الغرض)

↑ ↓	↑ ↓
المقول له	القائل
↑ ↓	↑ ↓

(الموضوع) المقول فيه (الجهة)

(٧٩٥) نفسه : ص ٢٤٦ .

ومن العجلى أن مخطط الخطاب الذى نضعه تلخيصا لحازم يسدعى
مخطط الخطاب فى العلم الحديث عند رومان جاكوبسون . والامر المفيد
فى فهم حازم ، من وجهة نظر تخطيط جاكوبسون ، هو المركز واللاحاح
على سحاب الرسالة فى دنيا ، وافتراع الوظيفة الجمالية للرسالة عن دور
الأسلوب ، وطريقه التبليغ ، واردة التأثير الفنى ، كما هم فيها . لكن
تجارب حازم غير ملم بفكرة السياق ، أو فكرة الشفرة ، أو ملاحظة قناة
الاتصال . أو الرابط النفسى الذى يسمح بإقامة الاتصال بين المرسل
والمستقبل (٧٩٦) .

ويظهر من النص السابق لحازم أن فكره المحاكاة والتخييل جزء
لا ينفك عن مفهوم الخطاب عنده . ومنذ قسر الفارابى المحاكاة الأرسطية
بالتخييل (٧٩٧) ، ومنذ آذاع ابن سينا كلمة التخييل مقترنة
بالمحاكاة (٧٩٨) ، ودون الالتفات الى اضافة ابن رشد التفسيرية الى التخييل
لما فى التشبيه من معنى المحاكاة (٧٩٩) ، أصبح الطريق مهيدا لحازم
ليستعمل كلمة التخييل مقترنة بكلمة المحاكاة ومفسرة لها (٨٠٠) . وحب
المحاكاة عند حازم غريزة (٨٠١) ، وفى هذا عود الى فكرة الوفاء بالحاجات
البشرية التى كانت أساس فهمه الوظيفى للخطاب . ولأنها غريزة فان
النفوس نلند بتخييل الصور المستقبلة اذا بلغت الغاية القصوى من الشبه
بما هى أمثلة له (٨٠٢) . أما السبب فى حسن موقع المحاكاة من النفس
من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية (اللغة الأدبية) فان الأقاويل الشعرية
أشد الأماويل تحريكا (تأثيرا) للنفوس لأنها أشد افصاحا عما به علقه
الأغراض الانسانية (٨٠٣) . والافصاح ههنا يشبر - كما هو واضح -
الى التخييل . من هنا نقول ان فكرة التخييل مشوبة بفكرة التبيين التى
أعطاهما الملاحظ اهتمامه . والاشارة هنا الى الأغراض الانسانية تؤوب
بنا الى فكرتى الافسادة والاستفادة السابقين . ووجه تميز الأقاويل
الشعرية أن محصول ما عداها ايقاع تعريف أو تصديق ، أو اثبات شىء

- (٧٩٦) انظر فى تحليل جاكوبسون للخطاب د . صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد
الأدبى - الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٠ م - ص ٣٨٣ - ٣٨٥ . وفارن ب د . تمام
حسان . الأصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ م - ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .
(٧٩٧) د . عاطف جودة : الخيال : مفهوماته ووظائفه - ص ١٤٨ .
(٧٩٨) نفسه - ص ١٥٥ .
(٧٩٩) نفسه - ص ١٥٦ .
(٨٠٠) د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى والبلغى - ص ٢٧٨ .
(٨٠١) النهاج : ص ١١٦ .
(٨٠٢) نفسه : ص ١١٧ .
(٨٠٣) نفسه : ص ١١٨ .

أو إبطاله ، أو التعريف بماهيته وحقيقته ، بما لا يسند علقته بالأغراض أو لا تكون علقته بالجملة (٨٠٤) . ويتوقف تأثير المحاكاة في النفوس على حسب :

- ١ - ما تكون عليه درجة الإبداع في المحاكاة .
- ٢ - وما تكون عليه الهيئة النطقية المصنوعة بها .
- ٣ - وما تكون عليه النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها (٨٠٥) .

ولقد عمد حازم - انساقا مع موقع التخيل من نظرية الخطاب بوصفه إفادة أو نبينا - السعير كلاما مخيلا موزونا مخصصا في لسان العرب بالتففيه ملتثما من مقدمات مخيلة ، صادفة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها - بما هي شعر - إلا التخيل . وذهب إلى أن التخيل يعم في اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والأسلوب جميعا ، وإلى أن تخيل المعنى من جهة اللفظ هو التخيل الضروري ، وسائر التخيلات أكيدة ومستحبة وليست ضرورية (٨٠٦) . وفي هذا عود إلى نائية الأصلي والناوي السابقة في مفهوم الكلام . ومن هذه النائية تمييزه بين التخيل الأول وهو تخيل المقول فيه بالقول (أي تخيل الموضوع المستهدف نفسه) وهو يجري مجرى نخلط الصور وتشكيلها ، والتخيلات النوانى وهى تخيل أسباب في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأساقبه ، وهى تجرى مجرى النقوش في الصور والتوشمة في الأثواب والنقش في فرائد العقود وأحجارها (٨٠٧) . فالأصل في ذلك كله ثنائية مسنوية الخطاب ، التى تنبع بدورها من ثنائية الطبع - الصنع في مفهوم الإبداع الفنى ، تلك المنقبضة دائمة التوتر .

ولقد قسم حازم أحوال المخلين في التخيل (الإبداع - التبيين - إنناح الدلالة) إلى ثمانية أحوال مرتبة زمنيا :

- ١ - تخيل المقاصد الكلية ،
- ٢ - تخيل طريق وأساليب المقاصد ،
- ٣ - تخيل ترتيب المعانى في الأساليب ،

-
- (٨٠٤) نفسه : ١١٩ - ١٢١ والمراد « بالجملة » كل ما هو كلى في القول .
- (٨٠٥) المنهاج : ص ١٢١ .
- (٨٠٦) نفسه : ص ٨٩ .
- (٨٠٧) نفسه : ص ٩٣ .

٤ - تخيل تشكل المعاني في عبارات نفوم في الخاطر . وهذه (أربع) أحوال في التخاييل الكلية تقع كلها في الذهن .

٥ - تخيل المعاني معنى معنى بحسب الغرض ،

٦ - تخيل زيده المعنى .

٧ - في الوزن ،

٨ - في سد نامات الوزن . وهذه أحوال السخايل الجرئية (٨٠٨) .

وبالمقارنة بقوى النظم العشر يظهر نوازيهما وتساويهما الى حد كبير . وأحوال التخيل لا ينقصها القوة الأولى من القوى العشر وهي القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية بما يجرى عليها ، لأن تخيل المقاصد الكلية يكون بها . أما القوة المائزة حسن الكلام من قبيلته ، فواضح أنها قوة مستقلة ، لأن قوة التخيل فرع القوة الصانعة من القوى السلات الكبرى .

وهذا التوازي والتساوي علامة على الصلة القوية بين فكرة التخيل كجزء ، وفكرة الخطاب ككل من جهة ، وفكرة الابداع الفني من جهة أخرى . وما انفصال الكلي والجزئي (مع تربيعهما) في أحوال التخيل الا علامة انفصال الأصلي والناوي في الخطاب ، والطبع والصناعة في الابداع ، فمحاولة التوفيق لم تلغ النقيضة .

لقد استخدم حازم مفهومه للكلام في جميع مناهج الكتاب ، واسترط في جميع مستوياته : اللفظ ، والمعنى ، والنظم ، والأسلوب ، التأثير في النفس بملاءمتها أو منافرتها ، وجعل التخيل مفتاحا لحل قضايا البلاغة والنقد بما في ذلك مسائل العروض والقوافي .

وحظ مفهوم حازم للطرق الشعرية مثل حظ مفهومه للكلام ، فظهر هنا وهناك في الكتاب في تضاعيف مسائله وقضاياها . وحازم يتحدث عنها في كل موضع بوصفها طرقا للشعر ، أي أنه يراها طرقا للرسالة ذاتها لا للمرسلين . هذا الفهم يتسق مع تركيز حازم على تحليل القول الذي أشرنا اليه من قبل .

وطرق الشعر تتدرج في مناهج أربعة : الأول في التمييز بين الجدل والهزل ، والثاني في فنون الأغراض ، وفيهما يستخدم حازم مصطلح « طرق الشعر » . أما الثالث ففي « الأساليب الشعرية » ، والرابع في

« المنازع الشعرية » ، وعلى اقترابه فيهما من المرسلين الا أنها تظل أساليب ومنازع الشعر . وطرق الشعر تشمل الأمور الأربعة المتدرجة من الكلى الى الجزئى .

اما التمييز بين الجذ والهزل فهو التفسير العربى لسمير ارسطو بين الكوميديا والتراجيديا ، وكما فسر العرب المحاكاة الأرسطية بفكرة التخيل والتشبيه ، وهو تحويل للمفهوم اليونانى الى مفهوم عربى . فان التمييز بين الجذ والهزل يتحول بالتراجيديا والكوميديا الى ثنائية تناسب الشعر القائم على المدح والهجاء ، والتعازى ، والتهانى . ولقد انتهى حازم فى دراسته ل فنون الأغراض الى أن « . . . امهات الطرق الشعرية أربع : وهى التهانى وما معها ، والتعازى وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجى وما معها ، وأن كل ذلك راجع الى ما الباعث عليه الارتياح ، والى ما الباعث عليه الاكتراب ، والى ما الباعث عليه الارتباك والاكتراث معا » (٨٠٩) فتصور دارى الشعر ليس بمعزل عن البواعث من حيث نشي الى مفهوم الابداع الفنى .

ويميز حازم فى حديثه عن الطررف الشعرية بين طائفة من المصطلحات . يقول حازم :

« لما كانت الأغراض الشعرية يوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعانى والمقاصد ، وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجه ومسائل منها تقتضى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك فى غرض النسب ، وكانت تحصل للنش بالاستهوار على تلك الجهات والنقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى المستمرة وهى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب الى المعانى نسبة النظام الى الألفاظ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستهوار فى أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة . فكان بصيغة النظام فى الألفاظ الذى هو صورة كيفية الاستهوار فى الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة

عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب « (٨١٠) »

أما الأغراض فهي أمهات الطرق الشعرية الأربع السابقة . وهي أكبر من المعاني لان المعاني تقع فيها ، وهو ما يدل على أن المعنى مصطاح مفصود على دلالات الجمل وليس شاملا لجميع أبعاد الدلالة . ولكل معنى مقصد ، فالمعنى الواحد قد يقع فيه مقاصد مختلفة ، لذا فالمعنى بدوره أكبر من المقصد . واستمرارا للانتقال من الدوائر الأكبر الى الأصغر الواقعة فيها يسير النص الى الجهة . والمراد بالجهة الأشياء المقصود وصفها أو الاخبار عنها كالمحبوب ، والخيال ، والطلول ، ويوم النوى . وكعادة حازم في التقسيم السنائي يقسم الجهة - في موضع آخر - الى ضربين : أحدهما مقصود لنفسه متعلق بغرض القول ، والآخر منعل بـ من معنى بالمرس (٨١١) . وفي هذا عود الى ثنائية الأصلي والناوئ ذاب العمق في مفهوم الابداع الفني .

ريسمند حازم مفهوم الأسلوب من مفهوم الكلام ، فيذهب الى أن الكلام ثلاثة أنواع بحسب أنواع النفوس : فمنه ما يوافق أغراض النفوس الضعيفة ، ومنه ما يوافق أغراض النفوس العشرة ، ومنه ما يوافق أغراض النفوس المقبلة على ما يبسط أنسها (٨١٢) . فاذا لاحظنا أن الضعيف ، والخشونة ، والافبال على الناس ، سمات للطبع ، نرى أن الأسلوب مظهر لكون النص مرآة تعكس سمات الطبع . وعلى أساس من هذه الأساليب الثلاثة يتركب عشرة أنحاء من الأساليب « يختلف الناس فيما يصل إليهم أهواؤهم اليه من ذلك بحسب اختلاف طاعهم » . وهذه الأساليب العشرة هي :

- ١ - أن يكون أسلوب الكلام مبني على الرقة المحضة .
- ٢ - أو على الخشونة المحضة .
- ٣ - أو على المتوسط بينهما .
- ٤ - أو على الرقابة وينسوبة بعض ما هو راجع الى الأسلوب الوسيط .
- ٥ - أو على الوسيط ويشوبه بعض ما هو راجع الى الرقة .
- ٦ - أو بعض ما هو راجع الى الخشونة .

(٨١٠) نفسه : ص ٣٦٣ .

(٨١١) المنهاج : ص ٢١٦ .

(٨١٢) نفسه : ص ٣٥٤ .

- ٧ - أو يكون مبنيا على الخشونة ويشوبه بعض ما يرجع الى الأسلوب الوسط .
- ٨ - أو على الرقة ويشوبه بعض الخشونة .
- ٩ - أو على الخشونة ويشوبه بعض الرقة .
- ١٠ - أو يكون مبنيا على الأسلوب المتوسط ويشوبه بعض ما هو راجع الى الطرفين (٨١٣) .

وفد استقبح حازم الثلاثة الأخيرة ما لم يكن كل طرف من النفيضين المجتمعين فيها منصرفا الى غير ما انصرف اليه الآخر . ويظل الأسلوب في جميع هذه التراكيب مجالا لاطهار سمات طبع المبدع ومزاجه .

واذا عدنا الى النص الذى نقرأه الآن والذى افترعنا الحديث عن الأسلوب منه ، نجد حازما يقول : « ان الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة » . ويدل الفعل « يحصل » على أن مراد حازم الحديث عن الآلية النى يتحقق بها الأسلوب من حبت يكون اشارة الى طبع المبدع ومزاجه . فاذا كانت كيفية أوصاف أغراض القول وجهاته خشنة ، أو رقيقة ، أو وسطا بينهما ، كان الأسلوب وفقا للكيفية . وهذه الكيفية مقيدة بفكرة « الاستمرار » . هذه الفكرة تشبر الى ثبات سمات الطبع وتكرارها . ومن هنا نفهم قول حازم : ان الأسلوب صورة وهيئة نحصل للنفس ، فهي مردودة الى القدرات العقلية للنفس أو ماكانها . والنظم مثل الأسلوب صورة أو هيئة تحصل للنفس عن كيفية الاستمرار ، لكنه معلق بالنفلة بين الألفاظ ، أما الأسلوب فمعلق بالنفلة بين المعانى . ولعل تقييد النظم باللفظ هو ما يجعله : « صناعة آلتها الطبع » ، فاللفظ الصناعة كالصناعة قريب من الحقل اللغوى لمصطلح « اللفظ » . وعلى وجه العموم يظل الأسلوب والنظم يؤولان الى سمات الطبع . ويظل فهم حازم للأسلوب بعيدا عن الفهم المعاصر له فى علم الأسلوب . يظل بعيدا بعلم المامه بفكرة الانحراف المعيارى ، أو بفكرة البصمة . ويظل بعيدا بتصوره الأسلوب شيئا من امكانات الشعر . فحازم يحلل طرق الشعر وأنجاه تحليليا منطقيا ينتهى الى عشرة أقسام . يعتمد فى تحليله على ثلاثية : الرقة - الخشونة - الوسط . ثم يقلب هذه الثلاثة على محورين : الأسلوب المحض والأسلوب المبنى على ما يرجع الى الأسلوب المحض . هذان المحوران أخذ - من جديد - بثنائية الأصل (المحض) و الثانوى

(الراجع الى المحض) ، وهى نائية عريقة فى مفهوم الابداع • وعلى أساس هذا التغليب يحل حازم الشعر الى عشر صور ممكنة فالأساليب - اذا - ممكنات ، أو طرف ، للشعر • واذا كان الأسلوب يفضى الى الطبع ، فإن الطبع بالمثل ينحل الى ذات الصور العشر • فالطبع رقيق ، أو خشن ، أو وسط ، والثلاثة ينقلبون بين السمة المحضة والسمة الراجعة الى المحضة • فتفسير حازم كقطعة العملة الأسلوب وجه ، والطبع وجه ثان فيه • والأمر كله تحليل لطرق الشعر لا لحرية المبدع وتواجده فى اللغة ، أو لبنية النص وعلاماته •

واذ يقول حازم ان للعانى « جهات فيها توجد ومساائل منها تقنى » فان الفعلين « توجد » و « تقنى » يشيران الى أحد مفاهيم حازم ذات الأهمية ، وهو مفهوم المأخذ • وحازم يهيب فى شأن المأخذ بتصوره للكلام • يقول :

« واذا قد تبين أن الكلام يهيباً للقبول من جهة
ما يرجع اليه وما يرجع الى القائل وما يرجع الى
المقول فيه والمقول له فواجب أن يعلم أن للكلام فى
كل مأخذ من تلك المأخذ التى بها تفقر النفوس
لقبوله هيئات من جهة ما يلحقه من العبارات
وما يتكرر فيه من المسموعات الدالة على مأخذ
مأخذ من ذلك • فربما أدى الاطراد على نحو من ذلك
الى تكرار يستثقل ويزول به طيب الكلام » (٨١٤) •

فأركان الكلام الأربعة متواجدة فى هذا النص : القائل ، والمقول له (السامع) ، والمقول فيه (الجهة ، أو الموضوع) ، والمقول به (طرق انتاج الدلالة أو الغرض) • والمأخذ هو طريقة الابداع اللفظي من هذه الجهات • فالمأخذ من الأخذ ، ويعنى موضع الأخذ أو الاستلham ، فصلته بالابداع قائمة ، ولعل هذه الصلة السر فى شيوع كلمة الأخذ فى باب السرقة بمعنى الاستلham • أما عن لفظية المأخذ فتظهر فى أمثلة حازم • يمثل على المأخذ من جهة القائل بالاكثار من ضمير المتكلم فى الشعر • ويمثل على المأخذ من جهة السامع بالاكثار من صيغ الأمر ، ومن جهة المقول به على الاكثار من الأوصاف والتشبيهات وضمير الغيبة • ويشير الى أن العرب نجب تنويع الضمائر (٨١٥) • وتظهر لفظية المأخذ من قوله ان للكلام فى المأخذ هيئات من جهة ما يلحقه من العبارات وما يتكرر فيه من

(٨١٤) النهاج : ص ٣٤٧ •

(٨١٥) نفسه : ص ٣٤٧ - ٣٤٨ •

المسموعات ، فالهيات هيئات لعبارات ومسموعات . ومن الواضح أن فكرة الهيئة أو الصورة ذات صلة بالادراك ، وتجريد المحسوسات ، وسائر مسائل القدرات النفسية ، فهي متفند لظهور الأساس النفسى للابداع فى نفس حازم عن المآخذ . ولقد حرص حازم على ربط المآخذ بفهمه الوظيفى للابداع فقال مرة : ان النفوس تغتر بها لقبول الكلام للمآخذ ، وقال مرة أخرى : انها قد نستنقلها بالاطراد والتكرار . فكان حازم يريد نأثر الكلام فى النفس بملاءمتها أو مفاقتها .

وتبقى لنا فكرة حازم عن « المنارع » . وحازم يؤسس مفهوم المنزع على مفهوم المآخذ ، فهو « الهيات الحاصلة عن كفيات مآخذ الشعراء فى أغراضهم . . . » والمعين على ذلك أن « ينزع » بالكلام الى الجهة الملائمة لهوى النفس من حبب تسرها ، أو تعجبها ، أو تشجوها ، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك . فالمنزع تعامل مع المآخذ بهدف التأثير الايجابى فى النفس . ويمثل حازم لمنارع الأغراض بمنزع عبد الله بن المعتز فى خمرياته ، والبحرنى فى طبيقاته (٨١٦) . وواضح أن منزعيهما فى توجيه الكلام الى جهة طريفة .

والمنزع أيضا : « كيفية مآخذ الشاعر فى بنية نظمه وصبغة عباراته . . . » وهذا المام بمستويين آخرين : النظم ، واللفظ ، بالإضافة الى الاغراض . وبمثل حازم لمنزع النظم هذا بمآخذ أبى الطيب المتنبى فى نونية سدور الفصول للحكم التى يوقعها فى نهايتها ، وقد اختص المتنبى بالاكثار من هذا المنزع والاعناء به .

والمنزع - بوجه العموم - « لطف مآخذ فى عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب » (٨١٧) . والمراد باللفظ تلك الكيفية الدقيقة فى المآخذ المؤثرة فى السامع . وتحقق تلك الكيفية بأخذ « جهة » للقول غير معتادة فيه ، أو بتركيب مذاهب جديدة من الشعراء المختلفين كل مذهب فى جهته (٨١٨) . ومن الواضح أن الابداع هنا محض « تصرف » أو « سلوك » جوهري عقلى . فالابداع فى الطريق الأول تصرف قائم على أخذ « جهة » جديدة للقول ، كما أخذ أبو نواس البحر جهة جديدة بديلة عن الطال فى مطلع القصيدة . والابداع فى الطريق الثانى قائم فى « التركيب » ، أو « الهيئة الحاصلة عن كفيات المآخذ » التى يوردها الشاعر فى قصيدته . فاذا ذكر الخمر أخذ بمنزع ابن المعتز ، واذا عتبه بالطيف أخذ بمنزع

• (٨١٦) المنهاج : ص ٣٦٥ .

• (٨١٧) المنهاج : ص ٣٦٦ .

• (٨١٨) نفسه والصفحة .

البحثى ، واذا ختم بحكمة وطاً لها بهنزع أبى الطيب . والأمر هنا محض سلوك كالسابق ، وهذا مظهر لتجريبية التصور الحازمى للإبداع . أما الإبداع بمعنى الكشف الجمالى للعلاقة بين الانسان والعالم فليس المراد عند حازم . ومنازع السعراء فى المعانى مفيدة بمفهوم المعنى عند حازم ، وهو معلق بدلالة الجملة . يظهر هذا التعليق حين يقول ان « المعنى اذا تصور وكان صحيحا ساغ أن يستعمل فى الكلام المصوغ على قوانين العرب ، وان لم يكن لذلك المعنى نظير فى كلامهم » (٨١٩) . فالمعنى دلالة ذهنية ، يستلزم فيها امكان التصور ، ويستلزم الصحة ، حتى يوضع على قوانين الكلام المعروفة فى علوم اللغة ، مما يلقى بطله على مفهوم الإبداع فى آخر الأمر . فمحصلة هذا الفهم للمعنى أن الإبداع عمل ذهنى يدور فى عالم الممكنات ، فالمعنى مقيد بشيئين : امكان التصور مما يجعله ممكنا ، وصحته مما يجعله واقعا ، فكان الإبداع تحقيق لممكن من ممكنات الواقع ، أو هو حركة من الممكن الى الواقع ، ومن القوة الى الفعل ، وهو بهذا كشف تجريبي عن ممكنات الواقع ، وهو تصور قريب من روح الوضعية المنطقية .

وليس المراد عند حازم من هذا المنهج فى البحث أن يتبع ابن سينا فى اثر أرسطو الأفلوطينى ، لكنه انما يأخذ من ابن سينا ذلك المطبق العقلى الدقيق الذى يعلو على صراعات المذاهب الى رحاب « الطبيعة » ، لا بالعودة الى سمات الطبع كما يحاول الذين يرون الإبداع تحقيقا لسمات الطبع فى مرآة النص ، ولا بالاستغراف فى تجريد أصباغ النص وتفنيته له كما يحاول الفريق الآخر ، ولكن باللام بين دور الطبع والطبيعة الخاصة للنص ، وتأكد التوافق بين الجانبين . ويرسم حازم بما يحاوله صورة للعلاقة بين الانسان والعالم ، يصبح فيه الانسان جزءا من العالم « الطبيعى » ، ومنطق الانسان كما منطق الفلاسفة الطبيعية . والغاية من أنسنة الطبيعة ، وطعنة الانسان - اذا صح التعبير - على أساس من العقل ، هى تأكيد أهمية أن يقام العقل حاكما على عالم الصراع الطائش فى ظل الظروف التى عاشها حازم ابان الهجرة الاسلامية الكبيرة من الأندلس الخاربة الى المغرب الممزق .

(ح) وخلاصة ما سبق أن بنية الخطاب النقدى عند حازم مركبة تركيبا دقيقا فى مستواها الأفقى ومستواها الرأسى . ومفهوم الإبداع الفنى يقع فى مركزها . ويحتل مفهوم حازم عن الخطاب مكانا كبيرا . وتفرعت عنه مفاهيم عديدة خصبة . ولعب مفهوم الإبداع دورا كبيرا فى

القضايا المختلفة التي تناولها حازم . وآل هذا المفهوم الى تصور مركب من العناية بالطبع المبدع الى العناية بالنص وأصباغه .

وإذا كان المستوى المهيمن على الخطاب النقدي عند حازم هو المستوى العلمي فإن علينا أن نكشف عن المستوى المذهبي المزاح في خطابه النقدي الى الأطراف . ولقد اهتم حازم بأن يصحح للناس الأفكار النقدية السائدة بينهم (٨٢٠) ، مما يمثل حوار المنهج العلمي مع الأفكار الأولية العامة عن الفن ، لكنه في نفس الوقت ، وبسبب من موقفه التوفيقى ، أبغى على نأثرات بها بعيدا عن مركز خطابه النقدي . وليس من غايتنا الآن أن نبرز هذه الجوانب الأولية ، فلنكتف بإبراز الجانب المذهبي .

وإذا كانت الشواهد التي يلجأ اليها الباحث تفصح عن شيء من مبوله فلقد درس الدكتور منصور عبد الرحمن شواهد حازم وسجل ملحوظاته عليها . ومن ذلك أن مجموع ما تمثل به حازم مائتان وستة وثمانون بيتا . ولم يقف حازم في استشهاده عند أعلام الشعراء ، بل تخطاهم أحيانا الى المخورين . ورأى الدكتور عبد الرحمن في هذا انقفاا الى درجة البحث المجرد والفكر الحر ، وبعثنا عن الجمال في الشعر سبب كان ، واستقلالا في الرأي دون مجازاة للناس في تقديس أسماء بعضيا . وأوضح أن حازم ولع ببعض الشعراء يذكرهم كثيرا ، ويورد لهم كثيرا ، وفي طائفتهم : المتنبي ، ومهيار الديلمي ، وأبو نواس ، وابن المعتز ، وابن الرومي ، وأبو تمام (٨٢١) .

اضافة الى ما سبق نشر الى نثويه حازم بمهيار الديلمي (٨٢٢) ، وتنويهه بأبي الطيب المتنبي في أكثر من موضع (٨٢٣) . ولقد ذهب الى أن آفة الشعراء القادرين على جمع أجود منازع الشعراء في الأغراض المختلفة هم : الشريف ، ومهيار ، وابن خفاجة (٨٢٤) . بل انه لجعل مع الشعراء المتأخرين على المتقدمين حيث يرى أن الزمان المتأخر فيه من المباني ما لبس في الزمان الأول ، وفيه من البواعث على القول قدر أوفر (٨٢٥) . وفي هذا كله ميل من حازم مع شعر الصنعة والبديع .

(٨٢٠) انظر المنهاج : ص ٨١ ، ٨٦ - ٨٨ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٢٤ - ١٢٦ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢٧١ .

(٨٢١) د. منصور : مصادر التفكير - ص ١٠٨ .

(٨٢٢) المنهاج : ص ٣٤٢ .

(٨٢٣) انظر مثلا ص ٣٦٣ من المنهاج .

(٨٢٤) نفسه ص ٢٤٣ .

(٨٢٥) نفسه ص ٣٧٨ .

ولقد ميز حارم بين نمطين من الابداع : المرتجل ، والروى .
« واما جد القول فى الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يسمع من بعد
المذهب فى ذلك » (٨٢٦) . بينما يرى فى الروية أن « المباحث فيها كثيرة
والمذاهب فيها بعيدة لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة من
بناء الكلام على ما قدمته من أصناف محاسن الألفاظ والمعاني وابداع السظم
والتأنيق فى احكام الأساوب » (٨٢٧) . وعبارته تكشف عن تقدير أعظم
لشعر الروية على الارتجال . ومن الجدير بالملاحظة أن الروية معروفة فى
النسج القديم كما فى المتأخر . لكنها شائعة فى المتأخرين على الخصوص ،
لأنهم يعولون على الصنعة والتعلم . فحازم — على الأرجح — يفضل شعر
الروية على الارتجال بغض النظر عن الزمان .

ويميز حارم بين أنماط أقوال البديهة ، وأنماط أقوال الروية على
أساس من تقاليد المستقصى والمقترن مع الانبات والنفي . والاستقصاء
تتبع صفات الشيء المفول فيه اللاتقة بغرض القول . والاقتران قرن المعاني
المتعاقبة بالشيء الموصوف مع آخر متعاقبة به على سبيل تشبيه ، أو تعاليل ،
أو احوالة ، أو تعاليل ، أو نسج ، أو غير ذلك . ولا شك أن هذين المحورين
عود الى ثنائية الأصل والنسج .

ونسجى نوافيق حازم الى أربعة أنماط لأقوال البديهة : مستقص
عبر مقترن ، ومقترن غير مستقص ، وغير مقترن أو مستقص ، ومستقص
مقترن . وأفضلها المستقصى المقترن ، وأدناها غير المستقصى أو المقترن (٨٢٨) .
لكن سائما يعود فبرى أن المستقصى المقترن — اذا حقق القول — قليل
الوقوع فى الارتجال (٨٢٩) . فأنماط البديهة عند التحقق ثلاثة ورابعها
ممكن فرضا وقليل واقعا . أما الروية فأنماطها ثلاثة : المستقصى المقترن ،
والمقترن غير المستقصى ، والمستقصى غير المقترن : « والنمط الأول هو
العريق فى طريق الروية » (٨٣٠) . فحازم — اذا — يرى أن أعلى الشعر
الذى يستقصى موضوعه ويحسن قرنه بأشياء آخر ينتمى الى شعر الروية .

ويجب الحذر من الظن أن حازم يريد بالروية الشعر المحدث الخارج
على تقاليد القصيدة العربية الموروثة من الجاهلية ، فهذا غير صحيح .
وهصداف ذلك نمييزه بين الشعراء المقصدين والنسجاء المقطعين . والمقصدون

-
- (٨٢٦) نفسه ص ٢١٣ .
 - (٨٢٧) نفسه ص ٢١٤ .
 - (٨٢٨) المهاج : ص ٢١٣ .
 - (٨٢٩) نفسه : ص ٢١٣ .
 - (٨٣٠) نفسه والصفحة .

هم الشعراء القادرون على النفوذ من معانى جهة الى معانى جهة أو جهات بعيدة منها دون تشبث أو ضعف فى أى منها ، وشعرهم بعيد المرامى ، يتفق بقوة العارضة ، ومعاناة الطبع ، وكما نصرف الفكر ، وهم المقتدرون على تعليق بعض المعانى ببعض واجتلابها من كل مجتلب . أما من لا يقوى على أكثر من أن يجمع خاطره فى وصف شئ بعينه مكتفيا بما يتعلق بالوصف مباشرة دون ما يتعلق بنىء ذى علة بالموصوف ، فهذا لا يقال فيه بعيد المرامى فى الشعر ، وهؤلاء هم المقطعون من الشعراء (٨٣٠) .

ومن الواضح أنه يقيم تمييزه على أساس من فكرة القوة ، فالمقصدون أقوى ، والقصيدة كالمرآة تعكس قوة الشاعر الفائقة ، مادام قادرا على الاجادة فى جهاتها المختلفة . أما المقطوعة فتعكس قوة محدودة . والقصيدة — ربما بسبب طولها — تبرز القوة على الاجادة فى وصف الجهة ، وفى وصف ما يتعلق بها ، بينما المقطوعة تبرز الجهة وحدها . وفى الاشارة الى الجهة وما يتعلق بها ، عود الى ثنائية الأصل ، والناوئى .

وفى نبرة حازم احياء بأنه يفضل المقصدين على المقطعين — ما داموا أقوى — ، ويفضل القصيدة على المقطوعة — مادامت أنم . وأكمل بجمعها بين الجهة ومنعلقاتها ، أى بين الاستقصاء والاقتران . ولما كان حازم — مما سبق — يفضل الروية على البديهة ، فمن السهل القول انه يفضل القصيدة الصادرة عن روية عن الأشكال الأخرى .

وبالرجوع الى أسماء الشعراء الذين نوه بهم حازم نجد أنهم معروفون بالقصيدة الصادرة عن روية ، الجامعة بين الاستقصاء والاقتران : المتنبى ، مهيار ، الشريف ، ابن خفاجة ، ابن الرومى ، أبى تمام . . . الخ ، على أن نضيف الى ذلك جودة المأخذ ، وجدة المنزع .

ولا شك أن هذا المثل الجمالى الأعلى وسط بين المثل المنسود عند أنصار القدماء والمثل المنشود عند المولعين بالحديث ، المنقطعين معرفيا عن القديم . وكان البقاد المتخصصون فى النقد مهتمين بهذا النوسط الذى يحسم الخلاف . لكنه لبس المثل الجمالى الذى يقوم على دقة التركيب العلوى بفضل الفطنة ، والذكاء ، وحدة القريحة ، كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجانى . ولبس المثل الجمالى المفرغ افراغا واحدا الذى تتألف منه الأصماغ والأحجار الكريمة كأنها سبكة واحدة كما هو الحال عند ابن طباطبا العلوى . انه المثل الجامع بين مظاهر القوة النافذة ومظاهر

الجمال الباهر ، بين الامتلاء بالشعور بحضور قوى الشاعر فى النص
والامتلاء بالشعور بجمال النسمب والتأليفات والتركيبات ، بين تحقيق
المنافع والوفاء للجمال الخالص ، بين تأكيد الوجود الفردى فى مقابل وجود
الآخر والنقاء الوجوديين فى رحاب جماليات النص لقاء بريثا من التوحس
والصراع •

_____ القسم الرابع :

مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم

- ١ -

التعريف بقضايا النقد القديم

(أ) انحل النقد القديم بين أيدي الباحثين الى طائفة من القضايا ليس لها قوام واحد . وبدأت صورة النقد القديم في قضايا مفهومة مفككة . وبدأت صورته باهتة . وتصوره الباحثون في ظل أفكار نقدية مسنعة من الفكر الحديث ، فبدأ طلاء غامضا للأفكار الحديثة . ووقع الخلط بين القديم والحديث واسقاط الثاني على الأول .

ولم يقع هذا التفتيت والتفكيك الا في عياب التصور التحليلي الشامل للخطاب النقدي المديم . ولم يخطر بالبال أن الخطاب النقدي القديم ذو وحدة ، أو ذو بنية متماسكة ، من الممكن - بل من الواجب - تحليلها . واستحال منهج التحليل الى اجراء يخلو تماما من عملية التركيب ، وإعادة الوحدة لتتير الفات الذي فككناه . وأصبح التفتيت السمة الغالبة على صورة النقد القديم في غيبة منهج تحليل الخطاب الذي تطالب به ملحن في الطلب أشد الالتحاح .

(ب) ومع أن الباحثين قد عتوا بتفسير النقد القديم الى قضايا فهم لم يضعوا حصرا أو استقصاء لها . ويتميز في هذا الصدد احسان عباس بالقائمة التي وضعها لقضايا النقد القديم ، وجاءت قائمة كبيرة . الا أنه يقدم هذه القضايا قائلا : « واليك أهم القضايا التي دار حولها النقد » (٨٣٢) . ولقطة أهم تكشف عن شعوره الواضح بأن القضايا التي حدها ليست شاملة لجميع قضايا النقد القديم . وما مرد هذا الشعور الا الى الافتقار لتصوير شامل للخطاب القديم ، مع أنه أقرب الباحثين اليه بفضل سعة قائمته ، وبفضل أمور أخرى . وقد بلغ احسان عباس بهذه القضايا الى ثمانى قضايا ، هي :

- ١ - قضية اللفظ والمعنى .
- ٢ - قضية المطبوع والمصنوع أو الطبع والصناعة .

(٨٣٢) د. احسان عباس : تاريخ النقد الادبي عند العرب - درون - دار الثقافة -

ط ٣ - ١٩٨١ م - ص ٣٠ .

- ٣ - قضية الوحدة والكنزة فى القصيدة .
- ٤ - قضية الصدق والكذب فى الشعر .
- ٥ - قضية المفاضلة أو الموازنة بين شعريين أو شاعريين .
- ٦ - قضية السرقات الشعرية .
- ٧ - قضية عمود الشعر .
- ٨ - قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق أو الشعر والدين (٨٣٣) .

ومما يكشف عن قصور هذه القائمة أنه يخرج منها الى حديث ينطوى على قضايا لم ترد فى القائمة مثل : البديهة والروية ، بواعث الشعر ومهثئاته ، تعريف الشعر ، أغراضه ، النجابة والغموض والوضوح ، التمييز بين الشعر العربى والشعر اليونانى والفارسى ، الشعر والمعانى الجمهوريه أو المبتذلة ، العلاقة بين الوزن والموضوع ، القوى الضرورية للشاعر فى مراحل النظم ، تجاوز حازم للنظم الى شئ سماه « الأسلوب » ، وآخر سماه « المنزع » (٨٣٤) .

ومن الغريب أن يكون منهج احسان عباس فى البحث تاريخيا دون أن يضع قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين وتفضيل أحد الزمنين أو أحد الشعريين على الآخر ، فى صدر هذه القائمة ، مع أن هذه الخصومة مناط عناية الباحثين (٨٣٥) . ولا يشفع له فى هذا الاغفال الا أنه يرى فيها مدار النقد كله ، فالنقد عنده معلق على الاحساس بالتغير والتطور (٨٣٦) ، ومن هنا فان هذه الخصومة يمكن لنا أن نرى فيها منهجا للنقد بمعنى أن الناقد الحق هو الذى يشعر بتغاير المحدث والقديم . فالخصومة على هذا قائمة فى جميع القضايا . ومن هنا كان تأكيد احسان عباس على أن هذه القضايا مزدوجة فى الغالب « ذات حدين » ، وألح على سمة الازدواج هذه . وأخذ يحاول أن يوضح القضايا الفردية وضعا يكشف عن ازدواجها . فالازدواج قرين الاحساس بالتغير . ومع أن هذا الفهم لمصطلح « القضية » فهم تاريخي فى جوهره يرى فى « القضية » نشأة قطبين أو « حدين » فى

(٨٣٣) المصدر السابق والصفحة .

(٨٣٤) المصدر السابق ص ٣٠ - ٣١ ولاحظ ان احسان عباس لم يذكر قضيتين

هامتين : الطلقات والضرائر .

(٨٣٥) جعل لها طه احمد ابراهيم فصلا ص ٨٧ - ١٠٨ من تاريخ النقد الادبى .

وكذلك فعل مندور ص ٧٥ - ٩٨ من النقد المنهجي عند العرب واعتمد عليها د . عبد القادر

القلع فى دراسة مفهوم الشعر عند العرب : الفصل الاول والثانى .

(٨٣٦) احسان عباس . تاريخ النقد الادبى عند العرب - ص ١٤ .

حال من تطور زمنى فى القيم الجمالية ، الا أنه فى جوهره ينطوى على فهم منطقي لمصطلح القضية ، فهناك حدان لكل قضية • لكن العلاقة بين الحدين ليست علاقة موضوع ومحمول بل هى علاقة استبدال ، وهذا ما يجعل مفهوم القضية يفقد طابعه المنطقي • ويبدو أن الخوف من المنطق الذى يوصف عادة بالمنافاة للشعر هو السر فى أن كثيرا من الباحثين لم يستخدم مصطلح القضية • فالدكتور مندور يعالج موضوعي «الموازنة بين الشعراء» والسرفات بوصفهما « موضوعات النقد » ، ويشفعهما بما يسميه « مقاييس النقد » (٨٣٧) • والدكتور عبد القادر القط يدرس : الأصالة (أو السرفات) ، واللفظ والمعنى ، والإيجاز والاستواء ، والواقعية ، والبروز ، مقدرا فى ذلك أن هذه الموضوعات الأربعة التى ذكرناها آنفا هى فى حقيقة الأمر تعد هى « السمات التى اعتقد النقاد أن الشعر الجيد ينبغي أن يسم بها » (٨٣٨) • ولجأ الدكتور هدارة الى مصطلح «المسكلة» فى دراسة السرفات (٨٣٩) • ومن الواضح أن لفظ « الموضوع » يعبر عن موقفنا تجاه القضية القديمة لا موقف الناقد القديم منها ، فهى عندنا موضوع للبحث ، وعنده قضية للعقل • أما لفظ « السمة » فهو خاص بالحكم النقدي ، قائم فى العمل الأدبي لا فى ذهن الناقد ، وفيه نخلط بين الحكم الدمدى والعمليات العقلية التى ينولد عنها • أما لفظ المسكلة ففيه شعور بخرج موقف الناقد القديم ازاء حساسية قضاياها ، لكنه كالمفطن الآخر ينقذ الموقف النقدي ولا يضعنا فى قلب العمليات والآليات التى يثور بها الخطاب النقدي القديم • ويظل مصطلح « القضية » بطابعه المنطقي يشتمل على اعتراف بوحدة الخطاب النقدي بوصفه نظاما أو بنية دالة ، له فروض ، ومسلمات ، ومفاهيم ، ومقولات ، وفضايا ، وآليات ، واجراءات ، ومنطق خاص • ويظل من الممكن أن نرى فى القضية موضوعا وسمة ومشكلة : موضوعا من حيث نكتب فيه ويتكلم فيه الناقد القديم ، ومشكلة من حيث نمارس مع الناقد القديم حيرة الاختبار بين البدائل ، وسمة من حيث يمر الناقد القديم بآليات خاصة تحول القضية العقلية الى موقف عملي يقوم فيه الشعر • لكن هذا كله يظل على هامس القضية وجوانبها •

ومن المفيد أن نستقصى قضايا النقد القديم حصرا وتعريفا ودراسة ، بيد أن الاستطراد وراء هذه الغاية الجلبلة ليس مقامه التركيز على مفهوم

(٨٣٧) الجزء الثانى من كتاب النقد المنهجي عند العرب بفصوله الثلاثة ص ص

٣٤٠ - ٣٨٩ •

(٨٣٨) مفهوم الشعر عند العرب - ص ١٣٧ •

(٨٣٩) د • محمد مصطفى هدارة • مشكلة السرفات فى النقد العربى : دراسة تحليلية

مفارنة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٨ •

واحد هو الابداع الفنى . ويكفى الآن أن نحدد دور مفهوم الابداع الفنى فى بناء القضايا النقدية ، وأن تضع نماذج على دراسة هذه القضايا بمنهج تحليل الخطاب من جهة ، وبإبراز دور المفهوم محل البحث فيها من جهة أخرى ، وذلك بعد أن نتم التعريف بقضايا النقد القديم تعريفا فوامة تصحيح صورة النقد القديم كما رسمها الباحثون فى دراستهم لهذه القضايا .

(ح) وفى غياب منهج تحليل الخطاب لم يستطع الباحثون أن يحددوا الصلة بين هذه القضايا . ولما كان المنهج الماريخي هو المنهج السائد فى البحث فى النقد القديم فلقد أصبح الصدام المشهور فى تاريخ الأدب بين القدامى والمحدثين ، المتمركز حول أبى تمام والبحرئى ، مركز تولد جميع قضايا النقد القديم . وهذا ما لمسناه من قبل عند احسان عباس ، ومندور ، وطه أحمد ابراهيم . وعبد القادر القط جميعا . ومن وجهة نظر مسويات تحليل الخطاب النقدي النى ظهرت من قبل هان ما يفعله الباحثون يجعل الخطاب النقدي القديم كله محصورا فى المستوى المذهبي فحسب ويسقط المستويين : المنهجى والأولى معا . ويصبح ما يسمى بالنقد المنهجى عند الباحثين (مندور وعباس خاصة) - أو النقد المنظم - هو نفسه النقد المذهبي يستخدم المنهج اسئخداما هامشيا غير جوهري .

ويبدو أن الباحثين قد أحسوا بأن الصلة المذهبية لا تكفى وحدها لبيان تخارج هذه القضايا من بعضها فمضوا يبحثون عن صلاب منهجية قريبة . وغلب عليهم عند قضيه اللفظ والمعنى أصلا تتفرع عنه قضايا عديدة كالسرقات ، وقضايا البديع (٨٤٠) . لكن المرء يشعر بأن تخارج القضايا عن قضية اللفظ والمعنى من قبيل التعليل الشكلي الذى يصعب اتبائه . فمن السهل أن نقول أن فضيه اللفظ والمعنى جعلت الناس يهتدون بقضية السرقات حين يلاحظون تشابه الشعراء فى الالفاظ والمعانى ، أو حين يسألون هل السرقة تقع فى اللفظ أو المعنى ؟ لكن هذا القول لا برهان عليه . ومن الممكن كذلك أن نقول أن المصنئين قد خرجنا عن قضية الطبع والصناعة إذ اشتهر المطبوعون بالعناية بالمعنى واشتهر الصناعون بالعناية باللفظ ، لكن هذا القول يضعف حين نرى مظاهر من تفاخر كبير شعراء الصناعة أبى تمام بمعانئه . ومن الممكن أن نرى فى جميع هذه القضايا مظهرا من الصراع بين العنصر العربى والعناصر الوافدة

(٨٤٠) انظر د. محمد زغلول سلام . تاريخ النقد الادبى والبلاغة حتى القرن الرابع الهجرى - الاسكندرية - منشاه المعارف - ص ٦٧ . ود. عبد الواحد حسن الشيخ : قضايا النقد الادبى والبلاغة عند اللغويين فى القرن الثالث الهجرى - ط ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ م - ص ٢٦٥ ، ٢٨٧ .

عليه بشعوبيتها المعروفة ، لكن هذا الخروج عن الحوار الأدبي الى الصراع الاجتماعي لا ينبت وجود منطق داخلي لهذه القضايا ، كما يحصرها في صراع اجتماعي واحد دون غيره من الصراعات . وهذه الامكانات المقبولة سكتا جميعها تجعل مركزية قضية اللفظ والمعنى أمرا مشكوكا فيه . ومن الملحوظات الدالة أن أحد الباحثين الذين يدخلون على النقد القديم من قضية اللفظ والمعنى قد أشار في نفس الوقت الى أن السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المنصلة بالنقد ، وهي التمهيد الطبيعي للنقد التحليلي ، والموازنة ، والمقارنة بين الشعراء (٨٤١) ، وفي هذا إشارة الى أن محاولة ارجاع القضايا الى احدها بحسب وحدنها لا يمكن أن نتم بالوقوف على الشبهات الإشكالية بين القضايا .

(د) والظاهرة التي نعمل على اشاعة الشعور بها ليست ظاهرة التخرج بين قضايا النقد القديم ، ولكنها ظاهرة التداخل بينها . ومن السهل أن نرى في كل قضية صلة بقضية أخرى ، وأن نرى قضايا النقد في مجملها بعد أن نحكم وناف الصلات بينها شبكة متماسكة ، أو حجرات بيت سحري بفضي كل منها الى الأخرى .

ومن السهل حين ندرس قضية اللفظ والمعنى أن نرى فيها طائفة من القضايا الفرعية ، فحديث الناقد القديم عن الغرابة والخموض والوضوح إنما هو حديث عن نعوت تطبق على اللفظ والمعنى والعلاقات بينهما . والحديث عن العموم والخصوص في اللفظ والمعنى يقود الى الحديث عن مناسبة المعاني العامة المبتذلة ، أو المعاني العلمية المتخصصة ، أو المعاني الدينية أو الخلقية ، أو المعاني المخيلة ، للغة الشعر . والوزن أو النظم ، مجال واسع للحديث عن اللام بين اللفظ والمعنى . بما يفضي الى الحديث عن علاقته الوزن بموضوعه أو معناه ، وعلاقته باللفظ أو اللغة حين يخرج عن أعرافها لضرورة اللام بين طرفيه : اللفظ والمعنى . والحديث عن الإيجاز والاطناب والمماواة كان الناقد القديم يتصوره حديثا عن العلاقات بين اللفظ والمعنى .

ولاسك أن قضايا : القديم والحديث ، والبدوي والحضري ، وعمود السعير والبديع ، والفورية والروية ، والتماس بواعث السعير ومهيئاته وأدوانه ، والصدق والكذب ، والواقعة والنقليد ، يمكن ادراجها كلها تحت قضية الطبع والصنعة .

(٨٤١) د محمد ركي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بن القديم والحديث - بيروت -

دار النهضة العربية - ١٩٧٩ م - ٣٧٧ .

كما أن قضية السرقات متصلة انصلا حميما بالمفاضلة بين الشعراء أو بين أسعارهم ، والموازنة بينها ، وتقسيم طبقاتهم . هذا اذا اتخذنا من فكرة السرقات عنوانا عاما يتسع لهذه الأمور .

وإذا راجعنا الفقرات الثلاث السابقات فمن الميسور الخروج منها بتقسيم قضايا النقد تقسيما جديدا . على أساس من نشابه موضوعاتها - الى قضايا ثلاث : الطبع والصناعة ، واللفظ والمعنى ، والسرقات ، وعلى أساس من السعور القوى بتداخل القضايا العديدة التي يمكن فرز الخطاب النقدي القديم اليها ، مع اعطاء هذه القضايا الكبرى من شمول الدلالة ما يحتاجها تسع ما تسده من القضايا . ولعل هذا الاجراء العلمي يسر علينا الدخول على هذه القضايا دون أن نضرب في بيه فروعها الكبيرة التي نرى على المنبرين فرعا . ويظل هذا الاجراء مشروطا بتصور يؤول بتنشئة الطبع والصناعة الى كل ما يتعلق بالذات المبدعة ، ويؤول باللفظ والمعنى الى ما يتعلق ببناء النص ، ويؤول بالسرقات الى ما يتعلق بملاقة النص بالنصوص الأخرى التي يقف بينها ، لا بمعنى أن الناقد القديم قد أدرك في وصوح ما يسمى في النقد الحديث « بالتناص الداخلي » ، ولكن بمعنى أن « التناص » حقيقة ابداعية لا سبيل الى تحاشيها .

بيد أن هذا الاجراء لا يحل التداخل بين القضايا كمنسكلة أمام الباحث عن وحدة الخطاب النقدي بقدر ما يؤكد وجوده . ومن اللافت للانتباه أن هذه القضايا الثلاث الكبرى تتداخل فيما بينها تداخلا شديدا لابد من الاقرار به . لكن دراسة التداخل بين قضايا ثلاث أبسر من دراستها في ركام غير منسق من القضايا .

وسمة أمر نجيب الانساراة اليه . اننا حين نتأمل هذه القضايا الكبرى يسترعى انتباهنا كونها غير مؤسسة على العمليات النقدية الكبرى : التحليل ، والتقويم ، والتفسير . ففي امكان أى متأمل فيها أن يكشف عن اشتراك العمليات الثلاث في كل قضية من القضايا الثلاث ، فكل قضية منها فيها تحليل وتقويم وتفسير . ومعنى هذه الملحوظة أن قضايا النقد لا تعبر عن النقد ذاته . وهذا ما يجعلنا نضع أيدينا على الزيف الخادع في قضايا النقد القديم الذي خدع الباحثين طويلا . فاقصد أخذ الباحثون يعالجون قضايا النقد وهم يتحدثون عن النقد المنهجي تارة ، والنقد المذهب تارة ، والنقد المنظم تارة ، والنقد الممثل تارة أخرى ، ويفسدون في هذا كله النقد حين يقوم عليه المتخصصون منه المشغولون بعملاته المعرفية . وهكذا ترك لنا الباحثون انطبعا يجب محوه من الأذهان ، مؤداة أن هذه القضايا هي القضايا التي كان الناقد القديم يفكر فيها وبها ، وهي البناء الحق للنقد القديم . والواقع أن قضايا النقد القديم

التي عالجها الباحثون ليست قضايا النقد القديم : وإذا توخينا الدقة فإن هذه القضايا ليسب القضايا التي تشكل الخطاب النقدي القديم في مستواه المنهجي . انها في الحقيقة قضايا المستويين الآخرين : الأولى والمذهبي . كانت هذه القضايا مطروحة في المجتمع العربي بقوة ، وكانت البيئات الأدبية تتجادل حولها ، وكانت الحياة الأدبية مشتعلة بها . ففرضت نفسها على الباقين القدماء . ولقد كان العلم العربي مشغولا بمحاولة الاجابة على أسئلة الحياة العربية ، والوفاء بحاجاتها الذهنية . ومن الأمور المقررة أن أغلب التأليف العلمي عند العرب كان « رسائل » أي اجابات على أسئلة مطروحة على الباحث المحقق . ولقد نبغ الباحثون العرب بعبد القاهر الجرجاني ، وفتنهم فتنة قوية ، ومع هذا لم يلحظوا أنه طوال الوقت مشغول بالرد على أقوال كانت سائدة في الحياة الأدبية . وطفون الباحثون يقولون انه يرد على فلان أو غيره ولم يشعروا أنه يرد على مستوى مختلف من الشاغل النقدي في المجتمع العربي . يقول عبد القاهر في شأن اللفظ والمظم :

« وغلط الناس في هذا الباب كثير . فمن ذلك أنك تجد كثيرا ممن يتكلم في شأن البلاغة ، اذا ذكر أن للعرب الفصحى والمزية في حسن النظم والتأليف ، وأن لها في ذلك شأوا لا يبلغه الاخرون في كلامهم والمولدون ، جعل يعلل ذلك بأن يقول : « لا غرو ، فإن اللغة لها بالطبع ولنا بالتكلف ، ولن يبلغ الاخيل في اللغات والالسة مبلغ من نشأ عليها ، وبدى من أول خلقه بها » ، وأشبهه هذا مما يوههم أن المزية أتتها من جانب العلم باللغة . وهو خطأ عظيم وغلط منكر يفضي بقائله الى رفع الاعجاز من حيث لا يعلم » (٨٤٢)

مثل هذه الوثيقة الخطيرة لا تلفت الانتباه ، ولا توحى لأحد بشيء على وضوحها . ان عبد القاهر يتحدث عن غلط من « الناس » . وكلمة « الناس » ساطعة الدلالة على أنه يرد على غير متخصصين . ان « الناس » يتكلمون في الشعر ، وهو كناقذ ، عالم ، صاحب المنهج ، يصحح لهم والوهيم الذي بدفعه عبد القاهر أن المزية لا تأتي من جانب « العلم » . هذه الكلمة : « العلم » واضحة جدا في أنه يريد أن يرفع عن الخطاب المذهبي صفة العلم التي يحاول أن يتحلى بها زبفا وخداعا ووهما وغلطا . وعبد القاهر يصف هذه المحاولة بأنها « خطأ عظيم ، وغلط منكر » بل ان

هذا الخطأ يؤدي الى نفى الاعجاز عن كلام الله عز وجل ، أى أنه يؤدي الى مطاعن في العقيدة . غضب عبد القاهر واضح جلي . والصدا بين مستويات الخطاب محدمة غاية الاحتدام لكن الباحثين لا يشعرون بحرارته . والنداخل بين القضايا في هذا النص الوثيفة ظاهر في آليات المحول الدلالى فيه . يبدأ الأمر باللفظ والنظم وحسن التأليف ، ثم ينتقل بسهولة الى الطبع والتكلف ، والى القديم والمحدث ، والأصيل والدخيل ، واللقائية والتعلم . هذه التحولات الدلالية الميرة هي مناط ما نسميه بمداخل القضايا . وعبد القاهر يعمل جاهداً - بفضل المنهج العلمى - على فض الاشتباك بين القضايا المتداخلة ، والمستويات المتداخلة فى الخطاب النقدي . ولقد سكا عبد القاهر ، كما سكا آخرون غيره . من أن الناس ينكاهون فى الشعر ، وفى كلام العلماء ، بغير علم ، فما قاله العلماء « رموز لا يفهمها الا من هو فى مثل حالهم من لطف الطبع ، ومن هو مهمياً لفهم تلك الاشارات ، حتى كأن تلك الطباع اللطيفة وتلك القرائح والأذهان ، قد تواضعت فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة يتواطأ عايتها قوم فلا تعدوهم ، ولا يعرفها من ليس منهم » (٨٤٣) . ولأسك أن الفاظ : «رموز» ، و «اسارات» ، و «نواضع» ، و «يواطأ» بكسف عن ادراكه القوى الواضح لطبيعة الخطاب النقدي المنهجى وأساوبه الخاص فى بناء علاماته الاصطلاحية ، وهى من الخصوصصة بحمت نحتاج الى ترجمة . وعبد القاهر نموذج واحد واضح جدا على الصدام الهائل بين مستويات الخطاب ، والتفاعل الدينامى الحى بينها ، ومحاولة الخطاب العلمى أن يقف موقف الحكم الفاصل .

(هـ) من هنا ينحقق ما نسميه بوحدة الخطاب النقدي القديم . وهى فى الواقع وحدة التفاعل بين مستوياته ، الوحدة النى تعكس ، آخر الأمر ، علاقة الانسان العربى بالعالم حوله فى المجتمع الاسلامى القديم . وبمنوع من الفرز يظهر لنا كيف كانت قضايا المستوى الأولى قضايا غيبية أو مبتأفمزيقة ، وكانت قضايا المستوى المذهبى قضايا الانحياز الى أشكال من الكتابة دون أخرى . وتمزرت قضايا هذين المسنوبين بالطابع الجدلى أو السجالى ، وبكبر من الغموض وعدم التحديد . أما عن المستوى المنهجى

(٨٤٣) الدلائل : ص ٢٥٠ . وانظر الأمثلة الى سافها على الشكرى من تدخل المستويات عبر المهجية فى ضايا العلم ص ٢٥٢ - ٢٥٤ . وانظر ابن سلام ص ٥ حيث يقول . « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات » . وفى مقدمة الطيفات عناية شديدة بأكيد صحة العلم فى حواء الشعر . وانظر مقدمة نقد الشعر لخدمة ص ٦١ - ٦٢ حيث يحاول أن يمد علم النقد من سائر العلوم . والأمثلة كثره تضافر على اظهار هذه الشكرى لا بكاد بنلت منها مصدر من مصادرنا اعلا عن الوجود الذاتى للعلم وسط المستويات الأخرى .

فكانت قضاياها الحقيقية تتعلق بأعداد منهجه لعمليات التحليل ، والشفسير ، والتقويم ، وبانشغاله بتحليل طبيعة الشعور ، والتمييز بين الأجناس الأدبية (٨٤٤) . لكنه كان يتحرك بصعوبة بالغة . كان يتحرك بنوع من المقاومة لضغوط المستويين الآخرين . كان يحاول أن ينظم حقل الآراء النقدية المحيطة به مما استنفد أكثر جهوده . وغدت محاولة كمحاولة قدامة بن جعفر في تأسيس نقد لشعر بمعزل عن الأسئلة الملحة التي تموج بها الحياة الأدبية ، محاولة يئسة - وربما لقطة - ليس لها إلا أخوات قليلات .

وكان موقف الخطاب المنهجي من القضايا المطروحة موقف الحكم ، وهو موقف يقوم على نوع من النوسط يقضي الى التخلص من المسائل المتارة يكشف زيفها ، وبالتأكيد على أن « الحقيقة » لا تنطوي على ذلك التوتر الظاهر بين أطراف المسألة . وكان هذا التوسط البنية التي يشكل الخطاب النقدي من خلالها في علاجه للمسائل المطروحة .

ويبدو أن احسان عباس قد أحس بهذا التوسط احساسا فويا ، لكنه أطلق عليه : « النظرة البوفيفية » . وذهب الى أن هذه النظرة ثمرة الصراع بين القديم والمحدث بدلا من القول انها ثمرة التعالي على هذا الصراع . وأدرك أن هذه النظرة قد التقى حولها أناس ذوو مسارب مختلفة : لغوى مشبع بالقديم كالمبرد ، ومتكلم كالجاحظ ، وذو ثقافة إسلامية خالصة كابن قتيبة وابن المعتز . وسواء أصرحوا أم لم يصرحوا فهم في نطاق هذا الاتجاه مع تفاوت أدوارهم بعد هذا (٨٤٥) . ومضى احسان عباس يظهر الجانب التوفيقى عند المبرد ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، على التوالي (٨٤٦) .

والواقع أنهم لم يلتقوا على التوفيق بالدقة ، لكنهم التقوا على المنهج العلمى الواحد ، والخطاب المنهجي الواحد ، الذى يقوم على التعالي فوق الصراعات المذهبية و التصور الميتافيزيقى الأولى لكن المنهج التاريخى فى البحث خلط المستويات ، وانتهى الى تفتيت النقد القديم فى أخصب قرونه - القرن الرابع - الى ثلاثة فصول : هى الصراع النقدي حول قبي تمام ، والنقد فى علاقته بالثقافة اليونانية ، ومعركة النقد التى دارت

(٨٤٤) للمرحوم د. محمد غنيمى خلال فى كتابه « النقد الأدبى الحديث » فضل الاهتمام بهذه الجوانب فى الباب الذى عمده للنقد العربى القديم . راجع ص ص ١٦٤ - ٢٧٦ .

(٨٤٥) احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب - ص ٨٩ .

(٨٤٦) انظر صفحات ٩١ ، ٩٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ على التوالى

حول المتنبي (٨٤٧) * وهذا التفتيت ، بوجه العموم ، هو المآل الذى ينتهى إليه المنهج التاريخى ، والمنهج التحليلى جميعاً ، فى ظل غياب تصور شامل للخطاب النقدى .

(و) ومن بين جميع مفاهيم الخطاب النقدى القديم نركز النظر على مفهوم الابداع الفنى . والواقع أن كل خطاب يشتمل على نوعين من المفاهيم . أحدهما المفاهيم المعلنة المستخدمة بوضوح فى صياغة الخطاب بوصفها علامات دالة كمفهوم الطبع ، أو الصنعة ، أو اللفظ ، أو المعنى ، أو السرقة ، وثانيهما المفاهيم غير المعلنة ، وغير المدركة فى الأصل ، لكنها تلعب دوراً جوهرياً فى تشكيل الخطاب . هذا النوع الثانى من المفاهيم يلتمس عادة فى المسلمات النقدية الكبرى التى تستقر فى كل خطاب نقدى سواء أدرك وجودها أم لم يدرك .

ومفهوم الابداع الفنى واحد من هذه المفاهيم ، فلا يوجد خطاب نقدى لا يشتمل على تصور ما - بغض النظر عن وضوحه أو صحتة - للابداع الفنى . والوصول الى هذا النوع من المفاهيم يتم عبر مناهج تحليل الخطاب فى كليته .

وإذا كانت صلة مصطلحي الطبع والصنعة بمفهوم الابداع الفنى قريبة من الأذهان ، فإننا نستطيع بشئ من متابعة آليات التحول الدلالى فى الخطاب القديم ، أو بشئ من متابعة التداخل الحميم بين قضايا النقد القديم ، أن نخلص الى نتيجة ذات أهمية بالغة : تلك أن مفهوم الابداع الفنى يلعب دوراً حيويًا فى الخطاب النقدى القديم .

(ز) وإذا اتخذنا مثالا على حيوية مفهوم الابداع الفنى ، فإن قضية الضرائر تصلح مثالا . أما المحدثون فيقولون : ان القضية قد نشأت عند النحاة ، واستخرجها النقاد من كتبهم لا من الأشعار ، فهى عند النحاة أفضل (٨٤٨) : وهم بهذا يشبعون احساسا بعدم الثقة بالقضية . ويبدو أنهم لم يحسوا لها بحرارة كالتى يجدونها فى الخلاف حول القدماء والمحدثين ، فظنوا أنها شئ قريب من تحصيل الحاصل مفروغ منه .

ولا تلقى القضية أى ضوء مفيد حتى يتجه بعض الباحثين الى علوم اللغة الحديثة ، وعلم الأسلوب الذى نشأ فى حضنها . ويذهب الدكتور تمام حسان الى أن الشعر قد فرض على نفسه من القيود التركيبية والشكلية

(٨٤٧) المصدر السابق - ص ١٢٧ .

(٨٤٨) انظر : د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم -

ص ١٦٦ .

وزنا وقافية. وغير ذلك مما حتم أن يلجأ الى التوسع في المعنى بالاعتماد على الدلالة الطبيعية والتوسع في الصرف والنحو لضرورة (٨٤٩) . والمراد بالدلالة الطبيعية ما يتولد من معنى عند الجرس ، أو الوزن ، أو القافية ، أو محسن كالجناس ، أو عند نغمات القاء الشعر ، أو ما يشابه ذلك ، فهي دلالات لا علاقة لها بالمعجم ، أو بالسياق ، أو بالاصطلاح ، أو بالمنطق الذهني - المهم أن ما يسميه القدماء « ضرورة » يسميه المحدثون « ترخفا » ، ويروونه خاصا بالشعر ، وإن كانت له نماذج كثيرة في القرآن والحديث . وهناك قاسم « مشترك » بين الضرورة والترخص ، وإن كان الفهم الحديث يخطو خطوات واسعة الى الأمام . لكن النظرة الحديثة الى مفهوم « الضرورة » القديم مازالت ترى فيه مفهوما لغويا لا نقديا ، ولا تفسر لنا السر في قيام النقاد بنقل هذا المبحث عن النحاة الى كتب الأدب .

ويلخص لنا المبرد الموقف القديم في رسالته عن « البلاغة » - وهي عمل في النقد لا في اللغة ، وإن كانت شخصية المبرد فيه محدودة - يفاضل المبرد بين الشعر والنثر في حال تساويهما في احاطة القول بالمعنى ، واختيار الكلام ، وحسن النظم فيختار الشعر : « لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه ، وزاد وزنا وقافية ، والوزن يحمل على الضرورة ، والقافية تضطر الى الحيلة . » (٨٥٠) فالضرورة ترادف الحيلة ، فهي مظهر البراعة . ههنا نجد أنفسنا في قلب مفهوم الإبداع الفني الذي يري في الإبداع ظهورا لقدرة المبدع في النفوذ من الصعاب . وبتحويل دلالي بسيط تنتقل كلمة الضرورة الى معنى العجز والضعف ، أي تتحول الى الإشارة بالسلب الى الإبداع الفني . يظهر هذا عند قراءة تعلدق المبرد في الكامل على أبيات النمر بن تولب :

تشارك ما قبل الشباب وبعمه حوادث أيام تمرر وغفيل
يسر الفتى طول السلافة والبقا فكيف يرى طول السلامة يفعل
يود الفتى بعد اعتدال وصحة ينسوء إذا رام القيسام ويجهل

فيقول : « قصر البقاء ضرورة وللشاعر إذا اضطر أن يقصر الممدود وليس له أن يمد المقصور وذلك أن الممدود قبل آخره ألف زائدة ، فإذا احتاج حذفها ، ورد الشيء الى أصله ، فلو مد المقصور لكان زائلا في الشيء . »

(٨٤٩) الأصول ص ٨٠ .

(٨٥٠) المبرد والبلاغة - تج : د ، رمضان عبد التواب ، القاهرة - مكتبة الثقافة

الدينية - ط ٢ - ١٩٨٥ م - ص ٨١ .

ما ليس منه « (٨٥١) . فالمبرد يتصور الضرورة تصرفا في الفروع دون الأصل ، فاللغة كيان لا يمس ولا يحطم ، والأصل شيء غال يجب الحفاظ عليه . والتشابه بين الموقف القديم والحديث قائم ، فالموقف الحديث يعلق الترخيص على القرائن ، وإن كان يرى القرائن أصلا في بناء اللغة ، فاللغة تعطى دلالاتها بها . والاهتمام بالقرينة يعكس مساحة التفاوت بين الموقفين ، ويجعلنا نرى وراء الموقف القديم فهما للإبداع لا نراه في الموقف الحديث . يقوم الموقف القديم على أن الإبداع إطلاق لقدرة هادرة يستخدم أصولا دون أن نفسدها . إنها تستخدم الأشياء كما هي معطيات متاحة سلفا . إنها إعلان عن وجود الذات مع ابقاء الأوضاع على ما هي عليه دون خلق مشكلات . لكن الواقع الإبداعي لا يتفق مع هذا الفهم الوسطي ، أو التوفيقى . حينئذ يقال : إن التغييرات في الفروع لا الأصول لنظلم المعطيات بريئة من عبث الشعراء .

فاذا خرجنا عن الموقف المنهجى الى الموقف المذهبى والأولى ، نجد أن الشعراء في سعيهم الى تأسيس أشكال جديدة من الإبداع يطالبون بحرية كبيرة فظهر - كما يروى صاحب الوساطة - من يجعل الشعراء أمراء الكلام ويبيح لهم التصرف على غير ضرورة ، وهؤلاء يظهر قواهم بما يوصعون به كلامهم من نراكيب مخالفة للمألوف في اللغة . ويفى في مقابلهم أشكال أخرى من الإبداع تنكر عليهم هذه الحرية ، وتفضل ألا تحس أدنى احساس بما يقاومه الشاعر من عوائق الإبداع أو أمراضه . ويظهر الرأى المنهجى يحاول أن يحسم الخلاف . ومناط الرأى أن « هذه القضية ان سبقت على أطراد قباسها زال نظام الاعراب . . . » وهذا هو موضع الخلاف : « فلابد من حد يقف عنده الشاعر ، وينتهى اليه الفرق بين النظم والنثر ، فيزول هذا الأساس الذى مهده ، والأصل الذى فرزه ، ويرجع الى ما قالت العلماء فيه ، وما أجاز للمضطر من التسهيل ، وفضل به النظم من التسماع ، وهى أبواب معروفة ، ووجوه محصور أكرها . . » (٨٥٢) فالرأى العلمى واضح ومحدد لا يختلف عند القاضى الجرحانى عنه عند الآمدى . الضرورة مبزة تفرق بين النظم والنثر ، ونجعل النظم مفضلا على النثر . وما يجاز من قبل التسهيل والتسماع لا كراهية له . وما زال الأصل والأساس مصونا . وما زالت الضرورة في الفروع . وما زالت العناية منصبة على ظهور اللغة سهلة صافية مندفة لتوحى بقوة الطبع وتدققه .

أما ابن رشيق فى « باب الرخص فى الشعر » فيقدم للمباب بقوله :
« وأذكر هنا ما يجوز للشعر استعماله اذا اضطر اليه ، على أنه لا خير فى

(٨٥١) الكامل : ١٢٧/١ .

(٨٥٢) الوساطة - ص ٤٥٣ .

الضرورة . على أن بعضها أسهل من بعض ، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به ، لأنهم أتوا به على جبلتهم ، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب ، ودخوله في العيب يلزمه إياه » (٨٥٣) .

وابن رشيق يفكر في القضية بوضوح من وجهة نظر الشاعر المحدث . ههنا ضرب من التحول الدلالي تنفتح به القضية على قضية ثانية هي القديم والمحدث ، ثم تنفتح على ثنائية أخرى هي المجدول المطبوع والمولد الذي يعتمد على التعلم .

ومع أنه يستخدم مصطلحا فقهيا - هو « الرخصة » ، والأخذ بالرخصة مستحب في الفقه ، إلا أن الأخذ بها مقيد بالضرورة ، والضرورة لا خير فيها ، وهي عيب . ولنا أن نسأل : ما الخير الذي ينتظره ابن رشيق ؟ ولماذا كانت الضرورة عيبا ؟ أما الخير فهو تزيين الكلام وتجميله بالأصباغ . وأما العيب في الضرورة فهو أنها لا تضبف صبغا .

فالموقف العلمي بين ابن رشيق والقاضي الجرجاني واحد من حيث يعلو على التصارع المذهبي والأفكار الأولية إلى الحديث عن طبيعة الأمور . ومع هذا يظل هناك تفاوت بين الناقلين في تصور الابداع الفني . وما عدا هذا فإن الحديث بينهما متطابق لا يكادان يختلفان فيه مع المبرد أو مع غيرهما ممن ذكر الضرورة . وخلاصته أن هناك رخصا للضرورة بزيادة أو بحذف ، أو برجوع إلى أصل ، أو بصرف لما لا ينصرف أو ما شابه .

ويؤذن الموقف القديم بشعور قوى من الناقد القديم بأن الواقع الابداعي يخرج خروجا عنيفا على الواقع اللغوي ، لكن الناقد القديم حاول أن يظلم من الثورة على سلطة اللغة . وبينما يسعى الناقد القديم إلى حصار الثورة ، وتقييد الانحراف عن الأصل ، يسعى الناقد الحديث في مناهجه المستمدة من اللسانيات إلى الاحتفال بمواضع الانحراف هذه ، وكشف الدلالة التي وراءها ، بوصفها نوعا من السمطقة ، أو الانتاج الدلالي ، أو خلق العلامات . بينما يسعى باحث آخر مثل رولان بارت ، لا يستمد مفاهيمه الاجرائية من اللسانيات ، إلى مزيد من الاحتفال بكل ما يسميه : خلخلة اللغة (٨٥٤) .

وعلى أية حال فإن قضية محدودة مثل « الضرورة » من الممكن أن نسمي فيها أصداء متجاوبة من مسنويات متعددة في الخطاب النقدي .

(٨٥٣) العمدة - ٢/٢٦٩ .

(٨٥٤) رولان بارت : درس السيميولوجيا - ت . عبد السلام احمد العالي - دار البيضاء - دار توبقال للنشر - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ١٤ .

مفهوم الابداع - ٢٨٩

تروغ فى النهاية الى علاقات معقدة بالعالم ، مليئة بالقيود ، والضرورات ،
وتحتاج الى حرص شديد ، حتى لا تقع الأصول ، وتعم الفوضى ، فكما
كان المبدع يمشى على حافة حادة من أنسواك الضرورة ، وعليه فى نفس
الوقت أن يبدو قويا متدفقا مبسوط الطبع كانت التلاقة بالعالم تحتاج
الى هذا التوازن الدقيق على حافة الفوضى .

الطبع والصناعة

(أ) قراءات الباحثين لفضية الطبع والصناعة تفصح عن اتجاهات متقاربة . قوامها تصور القضية ، لا كما أرادها القدماء ، ولكن بأسقاط مفهوم معاصر عليها . فبعض الباحثين يرى فيها قضية الخلق الشعري بمعناها النفسى (٨٥٥) ولاشك أن المساواة بين القضيتين أمر ممكن على أن يكون اجراء علميا واضحا ، فيه توسع بقضية الطبع والصناعة الى مستوى أكبر منها . فحين نسوى بين القضيتين فاننا نجتمع الى الطبع والصناعة أمورا أخرى مثل دواعى الشعر ، والتفرقة بين المطبوع والمصنوع كنعوت للشاعر وللشعر ، والتفرقة بين البدوى والحضرى ، والقديم والمحدث . ولما كانت قضية الطبع والصناعة تصلح مدخلا الى هذه القضايا فان الأفضل معالجتها وحدها دون الاستطراد وراء القضايا الفرعية ، فما يصح فى المدخل يصح فى الفروع . فاذا حصرنا القضية فى اطارها الخاص بها داخل الخطاب القديم فان ثوب فكرة الخلق أو الابداع يتسع عليها ويصبح اسقاطا لفكرة كبيرة على أخرى صغيرة . ولو أردنا أن نعالج قضية الخلق كما تظهر فى الخطاب القديم معالجة صحيحة فسوف يضيق عنها ثوب الطبع والصناعة ، لأن هذه القضية ، كمفهوم الابداع لها تجليات ، وتمثلات ، فى جميع قضايا النقد القديم ، وفى جميع مستوياته ، لا فى قضية الطبع والصناعة وحدها . ويقودنا هذا الوضع الى أن ندرس قضية الطبع والصناعة ، كمدخل لطائفة من القضايا القريبة منها ، منحني عنا فكرة الخلق ، باحثين عن تجليات مفهوم الابداع الفنى ، وتمثلاته فيها .

ومن الباحثين من يتجه الى القول ان مفهوم الصناعة هو المفهوم الغالب

(٨٥٥) النظر : سلام : تاريخ النقد الأدبى واللاغة - ص ٥٠ - ٥٩ وانظر : د . محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده - معهد البحوث والدراسات العربية - ط ٢ - ١٩٧٠ م - ص ٣٤ - ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٨ ومواضع أخرى عديدة . وانظر د . بدوى طانة : السرقات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية ونقلها - الأنجلو المصرية - ١٩٧٥ م - ص ١١٤ - ١١٥ .

على الطبع فى النقد القديم (٨٥٦) . ويبدو أن هذا الاتجاه يزجيه ميل رومانىكى أو نفسى ، يرى فى الطبع الحانب الذاتى من الابداع ، ويدافع من تمييز النظرة الحديثة من القديمة ، يبرز فى قراءاته للنقد القديم جانب الصنعة ، ليقرر فى النهاية أن النقد القديم لا يحتفل بالقوى النفسية ، أو بالجوانب الذاتية ، وراء الابداع .

وشبهه بهذا الانجاه ما يذهب اليه الدكتور هداره من أن النقد القديم لم يستطع الوصول الى عملية الابداع (٨٥٧) . والنقاد القدامى لم يحسنوا - عنده - فهم فكرة الاطار الشعري (٨٥٨) . وكانوا مرددين فى فهم الأصالة والتقليد لا يكادون يجمعون على رأى بعبه ، ينراوون بين الفهم وعدم الفهم ، كما يظهر فى تعريف ابن رشيق للمخسر بأنه شئ غير مسبوق ، وهو بهذا شئ نادر ، مشكوك فى وجوده (٨٥٩) . والواقع أنه قل فهم الابداع الفنى فهما نفسيا ، ثم نظر الى الابداع الفنى فى النقد القديم فى ضوءها ، مسقطا الفكرة عليها بالسلب ، فالفكرة تسقط على الموضوع ايجابا بانبات وجودها ، وسلبا بنفى وجودها ، وهى فى الحاليتين العدسة التى نرى من خلالها موضوعات بحثنا .

يقابل هذه الاتجاهات النفسية اتجاه آخر يهيب بالأدب المقارن ، ويتذرع بالأسياء والنظائر . يمثل هذا الاتجاه جرونباوم حين يرى أن الطبع والصنعة لهما شبهة هليستى (٨٦٠) . ويذكر جرونباوم لكل فكرة نقدية مقابلا هلينيا أو هليستيا ، حتى يذهب الى أن النهضة الحضارية الاسلامية كلها لم تكن بعنا للقديم ، بل كانت جيشانا من الموروث الاغريقى ، والدوافع العلمية ، والمشاعر التاريخية ، واعلاء للعقل على السلطان ، ويرد الأمر كله الى روح المحافظة فى القرون الوسطى (٨٦١) . وهذا الاتجاه فى عنايته بالتقاط التناقضات يغفل عن التمايزات التى تلعب دورا كبيرا فى الفهم .

(٨٥٦) انظر : محمد الهياوى = الطبع والصنعة - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٣٨ م - ص ٦ . وانظر : د . هند حسين طه : النظرية النقدية عند العرب - ص ١٦٣ - ١٧٣ . ود . قاسم موسى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى - ص ١٩١ ، ٢٢٦ ، ٢٨٧ .

(٨٥٧) د . محمد مصطفى هداره : مشكلة السرقات - ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

(٨٥٨) نفسه ص ص ٢٥٤ - ٢٦١ .

(٨٥٩) نفسه ص ٢٦٩ ، ٢٧٣ .

(٨٦٠) جوستاف فون جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى - ت . د . احسان عباس وآخرين - بيروت - دار الحياة - ١٩٥٩ م - ص ٢٦ هامش (٢) .
(٨٦١) نفسه ص ٢٣ - ٢٤ وانظر فى الاقتداء بهذه النظرة : د . عبد الفاج عثمان . نظرية الشعر فى النقد العربى - ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

وبدلاً من البحث عن أمور سديدة العموم مثل روح المحافظة في القرون الوسطى ، فإن الأفضل أن نبحث عن تعريف كاف بالقضية في ضوء الخطاب النقدي القديم .

(ب) في ظل اتجاهات الباحثين التي اتجهوا فيها فقدت القضية طابعها كاحدى فضايا الخطاب النقدي . وذهب بعض الباحثين الى أن كلمة الصناعة - يقرأها بفتح الصاد - مرادفة للفن ومتميزة من العلم (٨٦٢) . واتسق هذا المذهب مع الظن بأن النقد القديم يعول على فكرة الصناعة فوف الطبع ، فكاننا استبدلنا أحد الطرفين بالآخر بدلاً من أن نشرح العلاقة بينهما .

وأدق محاولة في التفسير كانت محاولة الدكتور عبد القادر القط . أوضح الدكتور القط أن الباحثين قد فسروا كلمة الطبع بأنها تعنى البساطة والتلقائية ، كما فسروا « التكلف » بأنه التعبير المصنوع غير الصادق في التعبير عن مشاعر صاحبه . وإن كانوا لا يستخدمون مصطلح التكلف « بمعنى يحط من قدره » . ثم ينكر عليهم هذا التفسير ، ذاهباً الى أن النصوص تؤذن بأن كلمة الطبع كانت تعنى الارتجال ، أما كلمة التكلف فتعنى التأمل (٨٦٣) . ثم يعود في موضع آخر فيقول ان الكلمتين تبينان أن بعض الشعراء كان يحتاج الى وقت طويل لتنظيم شعره ، في حين كان بعضهم الآخر يرتجل شعره أو ينظمه في وقت قصير (٨٦٤) .

وهناك ملحوظتان : الأولى أن مقابل الطبع ههنا هو التكلف ، وليس لنا أن نسلم بأن التكلف مرادف الصنعة الوحيدة . وليس لنا أن نسلم كذلك بأن التكلف لا يستخدم بمعنى يحط من قدره . كذلك الصنعة . فهذه المصطلحات تتعرض لتحولات دلالية كثيرة تنتقل على مستوى القيمة من أعلى الى أسفل وبالعكس . والملحوظة الثانية أن رد لفظ الطبع الى الارتجال ، أو البساطة ، أو التلقائية ، إنما يقل مجهولاً الى مجهول ، فهذه المصطلحات كلها مفاهيم تحتاج الى شرح . كذلك يحدث للتكلف وتغنينا هذه المحاولة في التفسير عن تأكيد صلة الطبع بمفهوم الابداع الفني ، فالصلة ههنا واضحة . لكن وضع الطبع موضع تقابل من الصنعة يجعلنا لا نفهم كيف يحب النقاد القدامى الشاعر « المطبوع » الذي يجيد صنعة الشعر ؟ هذا لا يتفق الا اذا كفنا عن التقابل ، ووضعنا الطرفين في علاقة

(٨٦٢) د . عبد الواحد حسن الشيوخ : قضايا النقد الأدبي والبلاغة عند المغويين -

ص ١٥٣ .

(٨٦٣) د . عبد القادر القط : مفهوم الشعر عند العرب - ص ٥٤ - ٥٥ .

(٨٦٤) نفسه - ص ٥٧ .

جدلية حية . لقد كان الطبع بوصفه الماكزة أو القدرة ، هو الموضوع ، والصنعة بوصفها فعلا ، أو ساوكا ، هي المحمول عليه . وكان مفهوم الابداع العنى هو الرابطة التسميه التي ربطت بين الطرفين ، وحقت بينهما ما لمسه الباحثون - بحق - من تداخل ، وتبادل .

(ح) ويبدو أن فضية الطبع والصنعة لها أصول سميكة في المدريين الاولى ، والمذهبي . نستطيع أن نستخرج منه السيرة من اسازاب لماحه أوردها الباحثون . فاهد ذكر الدكتور طه الحاسري أن السعر في الجاهلية كان يعد « صناعة » يلتمس لها الوسائل ، ويصطلح لها الاسباب (٨٦٥) . كما ذكر أن النعد في الصدر الاول كان يستجيد من الألفاظ والاساليب ما كان سمحا مطبوعا (٨٦٦) . والدكتور بدوى طبانة ذكر بدوره أن مدح الطبع ، وذم التكلف كانا من معايير النقد في العصر الاموى ، وعصر الخلفاء وصدر الاسلام (٨٦٧) . نقودنا هذه الاسازات الى القول : ان مفهومى الطبع والصنعة مفهومان قديمان ، منذ الجاهلية ، وان لم نقل ان اللغتين كانا سائعين بدلالاتهما اللاحقة . منذ هذه الفترة المبكرة . ومما يشجع على هذا القول ظهور مدرسة فى الشعر الجاهلى سميت بعبية الشعر ، تقوم على التجريد ، وانفان صناعة القصيدة ، واستغراق الزمن الطويل فى اعدادها ، فى مقابل الطريقة الشائعة التى تقوم على الطبع وحده . ولقد عرف عبية الشعر قيمة الرواية والحفظ والتعلم . ومع ترجيح قيام مفهومى الطبع والصنعة فى الجاهلية فليس فى الاسطاعة القول انهما كانا مصطلحين نقديين حى الفترة الأخيرة من العصر الأموى . ومع بداية التأليف النقدي المنظم كان اللفظان فى العصر العباسى لهما بريق خاطف . وتأخر المصطلح ليعنى غياب المفهوم . كان المفهوم سابقا الاصطلاح عليه . وربما لا يمكن الاصطلاح على مفهوم قبل قيامه . والغاية ههنا من ايضاح قدم المفهوم اثبات أصالته ، ونفى الأصول السريانية ، أو اللاتينية ، أو اليونانية ، عنه . وقد يساعد الصراع بين العرب والشعوب التى اختلطوا بها على تفسير نشأة المصطلح ، لكنه لا يصح له أن ينفرد بتفسير نشأة المفهوم . وربما يصح القول ان المفاهيم القديمة كانت تطفو على السطح مع التيارات الجديدة ، أو ان الشخصية العربية

(٨٦٥) د. طه الحاسري : فى تاريخ المذاهب الأدبية : العصر الجاهل والقرن الاول الاسلامى - الاسكندرية مطبعة رويال - ١٩٥٣ م - ص ٢٩ .
(٨٦٦) نفسه - ص ١١٠ .

(٨٦٧) د. بدوى طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية الى نهاية القرن الثالث - الأنجلو المصرية - ط ٧ - ١٩٧٥ م - ص ٧٨ - ٨١ . وشبيه بهذا الرأى قول طه أحمد ابراهيم « الشعر فى أواخر العصر الجاهل كاد يكون فنا يدرس ويتلقى وتوجد منه مذاهب أدبية مختلفة » ص ٢١ فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب .

كانت كوامنها تنفج مع التصور الجديد ، أو ان النهضة الحضارية
الاسلامية كانت بعنا وبلورة للمقديم الى حد كبير .

وقبل عصر التأليف كانت القضية ملكا خالصا للمستوى الاول الذى
كان مهيمنا على الاستجابات النقدية . ومن هنا بهم النابغة ، فى حينه
الذى كانت سحره ذى سمى عكاظ . حين استمع الى طائفة من الشعراء
الكبار المشهورين المتنافسين فى الجاهلية . واعتجبه ابو بصير اذ سمى
والحمساء ، فقال لها : « والله لولا ان ابا بصير أنسدنى آها لقلت انك أشعر
الجن والانس » (٨٦٨) . فالنابغة قد جمعت الجن والانس معا لان الابداع
كان يروغ الى عالم فوق الطبيعة ، ولم يكن قد نزل الى الطبيعة بعد . ويبدو
ان كلمة « أشعر » كان فيها رائحة قوية من هذه المينافرة ، فراح الجميع
يبحث عنها . وفى القرآن مظاهر من هذا الفهم . فى سورة الشعراء
مظاهر من ايمان الجاهليين بفكرة الشياطين المنزلة على الشعراء . موضوع
السورة كلها اثبات أن القرآن « منزل » من عند الله حقا ، وليس كالشعر
الذى اتهم به الرسول - ينزل من عند الشياطين وارتبطت الغواية
بالشيطان - لا بالشعر - فوردت كلمة « الغاؤون » مرتين مرتبطة
بالشياطين فيهما (٨٦٩) . وارتبط هذا كله بجو السحر ، فذكر السحر
عشر مرات فى السورة . وذكرت السورة قصص سبعة انبياء ، بدأتهم
بموسى ، الذى تقوم قصته على صراع حول السحر والقدرة الالهية ، فورد
السحر بشأنه ثمانى مرات . واتهم صالح وشعيب بأنهما من المسحورين
ثم جاء حديث الشعر فى هذا الجو الميتافيزيقى . وما كانت السورة لنمضى
فى هذا المساق الا لأن حديث الشعر فى البيئة العربية كان مرتبطا بالقوى
الغيبية . ولقد مكث النابغة زمانا لا يقول الشعر ، فأمر يوما بغسل ثيابه ،
وعصب حاجبيه على عينيه ، فلما نظر الى الناس أنشد الشعر (٨٧٠) .
والنابغة يحاول أن يمارس طقسا لاستئزال الشعر ذا طابع سحرى .
ولأمر واضح قالت امرأة للنبي - عليه الصلاة والسلام - عندما فتر عنه
الوحى - ولم تكن مؤمنة - : « ما أرى شيطانك الا ودعك ، فنزل والضحي
والليل اذا سحى ما ودعك ربك وما قلى » (٨٧١) . فالشياطين الموحية
كان لها حضور « شديد » فى كل ابداع . وفى ظل هذه الميتافيزيكا

(٨٦٨) انظر : ابن قتيبة : الشعر والشعراء - ٣٤٤/١ .

(٨٦٩) وردت كلمة « الغاؤون » مرتين ، وجاء ذكر الشياطين مرتين ، واقترون الاثنان
فى المرتين . الأولى فى الآيتين ٩٤ - ٩٥ من سورة الشعراء ، والثانية فى الحديث عند فنزل
الشياطين على الآتين فى الآيات ٢٢١ - ٢٢٤ .

(٨٧٠) الشعر والشعراء ١٥٩/١ .

(٨٧١) الواحدى النيسابورى : أسباب النزول - بهامشه : الفاسخ والمنسوخ لهبة
الله بن سلامة - بيروت - عالم الكتب بلا تاريخ - ص ٣٣٧ .

فهم العرب « الشعر » ونصورت قدرة الشاعر (الطبع) . ومع اتجاها العلم الى بحث « الطبع » ومع نمو المستوى المذهبي ونميره ، بدأ التصور القديم يجسد مسارب جديدة في التصوف والفلسفة . وتناوش المفهوم بصورات لا تخلو من التعارض ، وتعقد التصور . وغاب المعجم الذي يشرح الدلالات المتنوعة التي يمر بها المصطلحان في تحولاتهما الدلالية المعقدة . وأصبح للمفهوم مصادر ومستويات متعددة .

(د) اما عن النقد المنهجي فلقد عالج القضية علجا مستقلا عما كان يمر به الصراع المذهبي أو الأفكار الأولية . وهذا الاستقلال هو ما لاحظته الدكتور احسان عباس وأسماء النظرة التوفيقية ، واستشهد عليه بنصوص عن المبرد . والجاحظ . وابن قتيبة . نعلق بقضية القدماء والمحدثين (٨٧٢) . وهى من القضايا الفرعية عن الطبع والصنعة . ولاحظ الدكتور عبد الواحد حسن عند ابن قتيبة توسط بين النظرات المتعارضة آئذ . ورد هذا الى تولى ابن قتيبة للقضاء فى دبنور (٨٧٣) . الواقع ان الأمر أكبر من ابن قتيبة ، ومن توليه منصب القضاء . وهو على الدقة ليس توفيقا بين الآراء . انما هو اخذ بقضية عقلية . يؤول فيها الطبع والصنعة الى مركب جدلى . لا يقضى فيه النقض على نقيضه . ولا يزول فيه التناقض ولا يحد ، بل يتحقق نوع من التركيب أو التأليف . فالطبع قدرة ضرورية لكل « ابداع » أو « صناعة » والصنعة فعالية الطبع فى الابداع أو الصناعة . ثم تعود الصنعة فننعكس طبعا بوصفها دربة ، وممارسة ، وتعلما . وتختلف الصنعة وراءها « نصا » يجب أن يعكس قدرة الطبع ، أو دقة الصنعة . ومن الواضح أن مفهوم الابداع هو الرابطة التى تسع القضية . وتحيط بتحولاتها .

(هـ) وتكشف لنا قراءة النصوص عن الكثير من ملامح القضية : قال ابن سلام فى طبقاته : « فاحتج لامرئ القيس من يقدمه قال : ما قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق العرب الى أشياء ابتلغها ، واستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء ٠٠٠ » (٨٧٤) هنا مفهوم الابداع متجلى فى غياب مصطلح الطبع والصنعة . وأغلب الظن أن المحتج لامرئ القيس امرئ . أما أن يكون جاهليا فهذا احتمال قائم وان كان مرجوحا . ومهما كان الأمر فان هذا النص يؤذن بحضور مفهوم الابداع الفنى خارج القول بالطبع والصنعة . قال الأصمعي : « أنشدت أبا عمرو بن العلاء شعرا فقال :

(٨٧٢) انظر احسان عباس . تاريخ النقد الأدبي عند العرب - ص ٩١ ، ٩٥ ،

١٠٦ - ١٠٧ على الترتيب .

(٨٧٣) د . عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي والبلاغة - ص ٢٤٥ .

(٨٧٤) ابن سلام : طبقات شعراء - ص ٥٥/١ .

ما يطبق هذا من الاسلاميين أحد ولا الاخطل » (٨٧٥) . وهنا نجد كلمة يطبق « تحيل الى مفهوم الطبع مع انه غائب لفظا عن النص . وفي هذا النص مصداق للقول ان مفهوم الطبع بمعنى القدرة المبدعة كان قائما في الخطاب القديم دون حاجة الى أن يلتصق بلفظ الطبع . وقبل شيوخه . وسرعان ما بدأ مصطلح الطبع يتناول بفعل عوامل خاصة بالمستويين الأولى والمنهجي . وساعد الصراع بين العرب والشعوبيين . وبين حياة البداية القديمة وحياة الحضارة الحديثة . وتميز ألوان من الشعر في مقابل ألوان أخرى . على استخدام المصطلح . وفي فترة مبكرة من نشأة البحث العلمي « كان الأصمعي يقول : زهير والحطينة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر . لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين » (٨٧٦) . والأصمعي يستخدم مصطلح « مذهب المطبوعين » واضحا . لا نستطيع أن نقول ان الأصمعي كان يروي لفظا جاهليا . هذا أمر محتمل . لكنه غير مؤكد . بيد أن استعمال الأصمعي لمصطلح « مذهب المطبوعين » فيه إشارة صريحة الى المصدر المذهبي للقضية . وهنا يحسن أن نذكر أن العالم العربي كان اجابات على أسئلة المجتمع . كتاب فحولة الشعر للأصمعي أسئلة موجهة من أبي حاتم السجستاني وأجوبة من الأصمعي عليها . وكانت الرسالة العذراء لابراهيم بن المدبر اجابة عن استنفهام عن « جوامع اسباب البلاغة » ، و « غوامض آداب أدوات الكتابة » (٨٧٧) . ومن الواضح من ألفاظ « أسباب » و « آداب أدوات » أن موضوع الرسالة متعلق بمفهوم الابداع من حيث يتوسل اليه المبدع بأسباب وأدوات . ومعنى هذا أن القضايا المتعلقة بتهيئة الطبع للابداع كانت محل تساؤل اجتماعي ، فانبعث النقاد يجيبون على الأسئلة المطروحة . ويقع مصطلح « الطبع » في مساق التحولات الدلالية فيصبح معنا للفظ . يقول ثعلب : « فأما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغرب البدوي . ولا السفساف العامي . ولكن ما اشتهد أسره ، وسهل لفظه ، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرماه ، وبوهم امكانه » (٨٧٨) . وهنا يرتبط اللفظ بالطبع عن طريق النعت بالجزالة . فالجزول لا ينحقق بغير قوة في الطبع ، تتمثل في الوصول الى الصعب . ومفهوم الابداع المسيطر على النص هو المفهوم الذي يشترط في النص (اللفظ) أن يعكس ما في الطبع من قوة . وفي نظره آخر أخذ فخرالدين الرازي بنكر جميع ما يقال في مدح اللفظ لأنه مثلا

(٨٧٥) الأصمعي : فحولة الشعراء - ص ٢٤

(٨٧٦) الشعر والشعراء - ص ٧٨/١

(٨٧٧) الرسالة العذراء - ص ٩

(٨٧٨) قواعد الشعر - ص ٥٩

جيدا السبك، او صحيح الطبع ، مؤكدا على اهمية الدلالة الالتزامية (٨٧٩) .
 وظهور الطبع ظهورا سلبيا عند الرازي انما يكشف عن اهمامه بما فى
 النص من أصباع جميله . فالتعارض بين النصين ليس معارضا فى قضية
 اللفظ والمعنى ، وليس معارضا فى قضية الطبع والصناعة ، لكنه فى
 الحقيقة معارض فى فهم سىء اخر ، عائب حاضر ، مدجل غير طاهر ، انه
 مفهوم الابداع العسى . ومن السهل اذا رجعنا الى نص الملام نعلم ان يرى
 ضربا من التحويلات الدلالية ، ففكرنا اللفظ والتابع اسندعنا فكرة البدوى
 ومقابلا المنزوم - وان لم يكن مذكورا - المحضرى . وهماك اهمام عند
 ثعلب بالناكيد على أن اللفظ الشعري ليس « بعامى » أى ليس فى متناول
 الناس البسطاء . هذا الاهتمام يفصح عن عنصر طبقي خفى ، لكنه مستوى
 من مسئوليات التحويل . كذلك فان عناية ثعلب بالوقوف موقف الوسط
 بين المغرب والسفساف مظهر من مظاهر التركيب بين طرفى القضية :
 الطبع والصناعة ، وهذا ما لمس الباحثون باسم التوفيق أو التوسط .
 وهذا التعارض فى مفهوم الابداع بين ثعلب والرازي لا يعنى أن أحدهما
 ناصر للطبع ، والآخر للصناعة ، فكلاهما يعرف أن الطبع صانع ، وأن
 الصناعة تعلم للطبع . والتعارض الخادع يكمن فى الواقع فى فهم الابداع .
 ويمكن أن نجد التعارض عند باحث واحد مثل ابن سنان الخفاجى . يتحدث
 ابن سنان عن تميز الانسان من الحيوان بالنطق ، وتميز الحكيم من غيره
 بالفصاحة والبلاغة . ثم يقول : « ووجب على من أراد أن يخرج من حيز
 ذلك الصامت الناطق سلوك الطريق الذى به توجد الفضيلة ، وعنه تدرك
 الميزة ، باجتهاده ان كان لادربة له ، ونكلفه ان كان لا طبع عنده » (٨٨٠) .
 وظاهر كلامه جواز الوصول الى البلاغة بالتكلف والاجتهاد بغير طبع
 أو دربة . وفى موضع آخر يذكر أن صناعة تأليف الكلام المخصوص
 كمالها - ككل صناعة - بخمسة أشياء : الموضوع وهو الكلام المؤلف من
 أصوات ، والصانع وهو المؤلف ، والصورة وهى الفصل للكاتب والببت
 للشاعر ، والغرض كالمدهج والهجاء : « وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها انها
 طبع هذا الناظم ، والعلوم التى اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يمكن أحدا
 أن يعلم الشعر من لا طبع له وان جهد فى ذلك ، لان الآلة التى يتوصل
 بها غير مقدورة لمخلوق ، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج
 اليه من آلاتها » (٨٨١) . وهذا كلام « واضح » فى أن الطبع ضرورى
 لا مفر منه . فكيف نوفق بين النصين ؟ اننا لاحتاج الى بذل جهد كبير
 فى التفسير ، فقضية الطبع والصناعة ، والتداخل بينهما يتيحان لابن سنان

(٨٧٩) نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز - و من ١٤ - ١٥ .

(٨٨٠) سر الفصاحة - ص ٥١ .

(٨٨١) نفسه - ص ٨٣ - ٨٤ .

أن يقول هاتين العبارتين في كتاب واحد. فالتعلم ينشئ طبعاً ، أما «كمال» الصنعة فيحتاج الى ما يمكن أن نسميه « الطبع الأصلي » . والمشكلة أن الناقد القديم قد تحدث عن الطبع كنعيت للشعر ، وكنعت للشاعر . لكنه لم يحلل الطبع نفسه ، وهذا ما يحتاج الى جهد الباحثين . ومسلكت الناقد القديم دى الحديث عن الطبع يكشف عن طبعه الفضبة بوصفها متارة خارج المبدع ، وبوصف النقد محاولة لاهثة للوفاء بحاجات نقدية اجتماعية . وفكرة الطبع الأصلي فرض يطرح طبيعة تركيب نصية الطبع و الصنعة فى المفهوم القديم ، فالطبع يطرح الصنعة ، التى تعود فتنعكس على الطبع .

ومن المفيد أن نقابل بين ما يقوله ابن قتيبة عن الطبع ، وما يقوله ابن رسيق . أما ابن فسيه فبرى فى الطبع نعنا للشاعر ، وأما ابن رسيق فبرى فيه نعنا للشعر . يقول ابن فسيه : « فالمتكاف هو الذى قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر ، كزهير والحطيئة » (٨٨٢) . ثم يقول : « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقندر على الفوافى وأراك فى صدر بيتيه عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووسى الغريزة ، وادا امتحن لم يتلعم ولم يتزحر » (٨٨٣) . ويفر أن الشعراء مختلفون فى الطبع (٨٨٤) . فالنعت هنا - كما هو واضح - متعلق بالمبدع .

أما ابن رسيق فيقول : « ومن الشعر مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذى وضع أولاً ، وعليه المدار . والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين ، لكن وقع فيه هذا النوع الذى سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم عفواً ، فاستحسنوه ومالوا اليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياريه على غيره » (٨٨٥) . فالطبع والصنعة هنا يؤولان الى قضية عمود الشعر والبديع ، ويؤولان الى شعر « القوم » من العرب ، فى مقابل أشعار « المولدين » . وهذه التحويلات تكشف عن الطابع المذهبى للقضية الذى تحول بها من تأمل فى الانسان المبدع الى تأمل فى مذاهب الشعر .

وتعتمد هذه التحويلات على آلية بسيطة ، فالطبع والصنعة حالات للانسان ، ومن هنا نلتفت الى الانسان ، ثم هى من خلال المبدع تظهر فى النص . ومن هنا نلتفت الى النص ومذاهبه . ولقد ذكر ابن قتيبة أن التكلف يظهر فى الشعر ، وذكر علامات واضحة عليه ، مثل كثرة

(٨٨٢) الشعر والشعراء - ٧٨/١ .

(٨٨٣) نفسه - ٩٠/١ .

(٨٨٤) نفسه - ٩٣/١ .

(٨٨٥) الصدة - ١٢٩/١ .

« الضرورات » . وحذف ما بالمعاني حاجة اليه . وزيادة ما بالمعاني غنى عنه . (٨٨٦) ، وأن ترى البيت مقرونا بغير جاره . ومضجوما الى غير لفقه (٨٨٧) . وكلامه عن المطبوع فيه نفس الاتجاه وإن كانت علاماته تهيب بالدوق اهابة كاملة . وعلى هذا الاساس يعمل ابن رشيق . لا على دراسة مفاهيم الطبع والصنعة بوصفها حالات نفسية ، بل بوصفها ظواهر شعرية .

ولا يعنى موقف ابن رشيق هذا أنه لا يلتفت الى الطبع والصنعة بوصفهما حالات للمبدع . فهو واع بهذا المستوى من مستويات القضية . نجده يقول : « والمطبوع مسنغن بطبعه عن معرفة الأوزان ، وأسماؤها ، وعلمها . لنبو ذوقه عن المزاخف منها والمستكره . والضعيف الطبع محتاج الى معرفة شئ من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن (٨٨٨) والطبع هنا يقابل « المعرفة » وهى « الصنعة » ، والطبع يستطيع أن يستقل عن الصنعة مادامت « معرفة » ، لكنه لا يستقل عنها مادامت « بديعا » ، كما ظهر فى النص السابق لابن رشيق حين أشار الى أن المطبوعين يقع منهم ما يسمى بالصنعة عفو الطبع . ويظل الطبع ، فى جميع الأحوال ، شبيها يتضمن نوعا من المعرفة تتحول الى تعلم صريح ، أو تكلف ، كلما يضعف . وابن رشيق يتحول بالأمر كله الى نوع من المعرفة ، والأسماء ، والعال ، لأن اهتمامه . فى الواقع ، منصب على النص وأصباغه بوصفها مجلى الابداع .

وخلاصة القول ان قضية الطبع والصنعة لها بناء واحد عند جميع النقاد الذين يظلمهم المنهج بسمانه التجريبية ، وهذا البناء لا ينحاز الى أى من المذاهب المطروحة بين المبدعين ، بل هو يحمل مثلا جماليا أعلى قائما على فكرة كمال التركيب . يتفق ويختلف ، فى وقت واحد مع المذاهب المطروحة . أما ما يختلف حوله النقاد بحق فهو تصورهم لمفهوم الابداع الفنى . من حيث علاقته بالنص ، لا من حيث طبيعته الخاصة . التى هى على الدوام طبيعة ذات طابع تجريبى واضح .

(٨٨٦) الشعر والشعراء - ٨٨/١ .

(٨٨٧) نفسه - ٩٠/١ .

(٨٨٨) العمدة : ١٣٤/١ . وانظر أيضا ١٥٠/١ - ١٥١ حيث يشترط الطبع والدوق

لن أراد الانتفاع بتعلم الأوزان .

اللفظ والمعنى

(أ) لقيت قضية اللفظ والمعنى اهتماما شديدا من القدماء المحدثين، حتى ل يبدو أنها القضية الكبرى في الخطاب القديم . ولقد مضى الباحثون يؤكدون أمرين يحتاجان الى مراجعة كبيرة ، وكثير من التحقيق .

أما الأمر الأول فهو تأكيدهم أن اللفظ والمعنى هما ما يسمى في النقد الحديث باسم الشكل والمضمون ، أو المادة والمحتوى ، أو الصورة والدلالة . أو ما الى ذلك (٨٨٩) . والواقع أن المرء لأول وهلة يشك في أن اللفظ هو الشكل ، أو أن المراد بالمعنى هو المراد من المضمون . صحيح أن النقد القديم لم يضع تعريفات دقيقة حينما يرد ذكر المصطلحين ، لكن هذا لا يتيح لنا أن نحملهما فوق ما يطيقان ، أو أن نهمل ما في اسقاط التعريف من اشارة صريحة الى أن القضية صادرة عن جهات لم تكن مسلحة بالمنهج العلمي ، ثم عمل النقاد المنتهجون على طرح قضية أو مركب برفع الالتباس ، والتناقض ، وكثيرا من الغوغائية التي لفت اللفظين .

على أننا نستطيع أن نعلم أن في الامام بتعريف المصطلحين المتنازعين الى الشريف الجرجاني في تعريفاته التي أوجزت دلالات الكلمات عند القدماء . أما اللفظ فهو - عنده - : « ما ينلفظ به الانسان ، أو في حكمه ، مهما كان أو مستعملا » (٨٩٠) ولعل المراد بما « في حكمه » اللفظ المكتوب غير المنطوق . أما المعنى فهو : « ما يقصد بشيء » ، والمعاني : « هي الصور الذهنية من حيث أنه وضع بأزائها الألفاظ ، والصور الحاصلة في العقل فمن حيث أنها تقصده باللفظ سميت معنى ، ومن حيث أنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما ، ومن حيث أنه مقول

-
- (٨٨٩) انظر : د . عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي - ص ١٠٤ ، د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف - ص ٢٩ ، د . مومني : نقد الشعر - ص ٢٨٦ ، د . طيانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٦٧ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي والبلاغي - ص ٢٣٠ ، د . عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي - ص ٢٦٥ ، أحمد محمد عسر : قضية الأدب بين اللفظ والمعنى وبين الأشكال والدلالات قديما وحديثا - دار الكتاب العربي - ١٩٥٤ م ، د . شكري عياد : نازر كتاب الشعر في البلاغة العربية - دراسة ملحقة بتحقيق كتاب الشعر لأرسطو - ص ٢٤٨ ، د . غنمي - هلال : النقد الأدبي الحديث - ص ٢٤١ .
- (٨٩٠) التعريفات - ص ١٩٢ .

في جواب ما هو سمييت ماهية ، ومن حيث ثبوته في الخارج سميت حقيقة ، ومن حيث امتيازها عن الأغيار سميت هوية » (٨٩١) . ومن الواضح أن الشريف الجرجاني قد كشف عن أمور سديدة الارتباط بالكلمتين ، فالكلمتان من ناحية معلقتان بما يخرج من الفم فلا يصح تعميمهما على أمور أكبر ضمن ما يسمى بالشكل ، وهما من ناحية ثانية ينضبان الى وجود خاص في العقل من حيث ينعقدان بمفهوم الصورة الذهنية ، ومن حيث ان المعنى هو ما يقصد بشيء سواء أكان هذا الشيء لفظا أم ما هو في حكم اللفظ ، وهما من ناحية أخرى معلقتان ببعضهما برابطة تتمثل في فكرة «الوضع» ، فاللفظ موضوع بازاء المعنى؛ وهي فكرة تتسق اتساقا عجيبا مع كون العلاقة بين الحدين : اللفظ والمعنى، قضية فيها موضوع ومحمول. فإذا قلنا ان المراد باللفظ هو مرادنا بالشكل لكننا نهول ان أمورا مثل بناء القصيدة ونعدد أغراضها إنما هي من قبيل اللفظ ، وليس هناك دليل واحد على أن الناقد القديم كان يسمي الأغراض لفظا ، كما أن كلمة « الأغراض » من وادى المعنى لا اللفظ .

ولكى يرسخ الباحثون مذهبوا اليه من التسوية بين القديم والحديث مضوا يقولون ان الشكل هو الصورة الخارجية ، أو الفن الخالص المجرد عن المضمون (أى أن تعريف الشكل معلق على تعريف المضمون اللاحق) ، أما المضمون فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة ، أو أخلاق أو سياسة أو دين أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني ، وهو بهذا المادة الخام التي يشكلها المبدع (٨٩٢) (أى أن تعريف المضمون يعود فيعلق على تعريف الشكل) . ومع ما هناك من خلط بين المضمون والموضوع والمادة ، فأخطر شيء هو تجاهل التفاوتات الهائلة بين تعريفات الباحثين المحدثين لمصطلحي الشكل والمضمون ، بل وتجاهل أن النقد المعاصر قد تجاوز - وربما أسقط - القضية تماما بالاستعانة بمفاهيم أكثر شمولاً مثل البنية ، والعلامة ، والتعبير .

ولا ينزعزع هذا التصور الذي نراجعه شيء قدر أن نورد طائفة من عبارات المحدثين في الشكل ، والمضمون ، واللفظ ، والمعنى ، ليظهر التفاوت الشاسع الذي لا يلبق أن نفعله اغفالاً . إذا بدأنا بكائنات فسوف نجده يقرر أن المعاني لا تستفاد من الأشياء على ما يزعم الحسيون ،

(٨٩١) التعريفات - ص ٢٢٠ وقارن بأساس اللغة مادة لفظ ص ٤١١ حيث ترتبط كلمة اللفظ أيضا بما هو منطوق ، وحيث يتضح أن كلمة اللفظ قد خرجت عن معناها الحقيقي ، وهو اخراج اللقمة ، الى المجازي وهو اخراج الكلمة من الفم .

(٨٩٢) د. العشماوي : قضايا النقد الأدبي - ص ٢٣٧ - ٢٣٨ . وانظر د. طائفة : قضايا النقد الأدبي ص ٧٢ والفارق بينهما ضئيل .

والأسياء لاستيفاد من المعانى على ما يزعم العقليون ، ولكن المعانى هى الشروط الأولية المتعاقبة بها المعرفة الحسية (٨٩٣) .

فالمعاني هـا مناقضة فى دلالتها مع ما أرادها الجرجاني من قبل مناقضى الموقف الكانسي المنالى مع الموقف التجريبي « الوضعى » القديم .

ولقد نخلص بندتو كروتشه من نائية الشكل والمضمون بتحويله على فكرنى الحدس والتعبير ، وهما فى الواقع فكرة واحدة ، لأن الحدس تعبير ، والتعبير هو اللغة بمعناها الواسع « من حيث هى فعل الكلام نفسه » (٨٩٤) ، فنحن عند التعبير أمام حدوس ، والحدس مفهوم مبالى لا يتميز فيه شكل من مضمون ، لأنه انتاج فوري للدلالة .

وميز جورج سانتيانا بين أمرين : دراسة التعبير والاسمىاع به ، أى دراسة الايحاء بما هو معطى ، وهذا هو المميز للتعبير الحديث ، وبين دراسة الشكل والاسمىاع به ، أى دراسة ما فى المعطى من ناسق (٨٩٥) . وميز فى كل تعبير بين حدين : الحد الأول وهو الموضوع المائل أمامنا بالفعل ، وهو الكلمة ، أو الصورة ، أو الشيء المعبر ، والحد الثانى هو الموضوع الموحى به ، أو الفكرة ، أو الانفعال الاضافى ، أو الصورة المولدة ، أو الشيء المعبر عنه . ويوجد هذان الحدان معا فى الذهن ، ويتألف المعبر من اتحادهما (٨٩٦) . وينتهى الى أن « الشكل هو إيجاد الوحدة من الكثرة » (٨٩٧) . وهناك صعوبة بالغة فى أن نرفع مصطلح « اللفظ » ليعنى « الشكل » فى هذا السياق .

أما الطاهراتيون فأشاروا الى بنيتين للعمل الفنى : « المكانية » وهى المظهر الحسى الذى يتجلى على نحوه الموضوع الجمالى ، و « الزمانية » وهى التى تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحى . ويتم هذا خلال ثلاثة عناصر : المادة ، والموضوع ، والتعبير (٨٩٨) . وليس الأخذ بمصطلح التعبير الا تجاوزا لثنائية الشكل والمضمون ، لأن التعبير هو الرابطة الحية التى تجمع بين الفنان وعمله الفنى ، وهو العنصر الانسانى الحقيقية الذى يكمن فى صميم العمل ، وهو ذو طبيعة حدسية مباشرة (٨٩٩) .

(٨٩٣) د. يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة - ص ٢١٣ .

(٨٩٤) كروتشه : المجل فى فلسفة الفن - ص ٦٧ .

(٨٩٥) سانتيانا : الاحساس بالجمال - ص ١٩٦ .

(٨٩٦) نفسه - ص ٢١٤ .

(٨٩٧) نفسه - ص ١١٩ .

(٨٩٨) د. زكريا ابراهيم - مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - ص ٣٢ .

(٨٩٩) نفسه - ص ٤٦ .

وللمعنى عند ديلى استخدا مان : الأول هو الوحدة الغائية أو الحيوية التى يحفظ عليها العلاقات والعمليات البنائية فى حياة عقل فردى أو جماعى ، وهو لفظ عام يسم كل من المفزى والدلالة ، والبانى هو العلاقة بين علامة Sign أو تعبير ، وما تدل عليه أو تعبر عنه (٩٠٠) . وهى استعمالات معقدة بعيدة تماما عن السباف القديم .

ولقد أخذ الجنسطلتيون بفكرة التعبير وهو عندهم « جشطلت من نمط جده أولى » (٩٠١) أو هو الجشطلت الغالب للصورة ، وهو المعنى الذى ينبثق من تفاعل عناصر الصورة وتنسيقها تنسيقا فنيا خاصا (٩٠٢) .

واذا نظرنا الى هيدجر نجد الأمر عنده معقدا ، فالمعنى « تصور يضم الهيكل الشكىلى لما ينمى بالضرورة لما يفصله (أو يبرزه) العرض (التبيين - البسط) الفاهم ، والمعنى هو ذلك الذى يتجه اليه المشروع من خلال التركيب المسبق للملك والبصر والتناول ، وعن طريقه يصبح شىء ما مفهوما بوصفه شيئا » (٩٠٣) . أما عن اللفظ فيقول هيدجر : « ان المنطوق المسموع من اللغة يحتفظ به فى التوافق الذى يوفق بين جهات العالم الأربع ، أو رباعه الفريد ويجعلها تتفاعل وتتداخل » (٩٠٤) . وهى مفاهيم معقدة تحيل على مفاهيم سابقة دقيقة عند هيدجر مثل مفهوم الرباع . وهو أركان العالم الأربع من أرض وسماء وفانين وسمووين ، واللفظ تحمل تفاعل هذه الأركان بوصفها أسلوب كينونة ، وافصاحا منظما عن التفهم الوجدانى للوجود فى العالم ، وللعلاقة التى تربط الانسان بالأشياء ملكا لها ، أو بصرا بها ، أو تناولا واستعمالا .

وفى الامكان أن نسوق نصوصا كثيرة نستطرد بها وراء جون ديوى ، وريشاردز ، وت . اس . البيوت ، ورومان جاكسون ، وعشرات غيرهم . لكن ما قدمناه فيه الكفاية للتدليل على ما يعتور محاولة اسقاط مفاهيم معاصرة على مفاهيم قديمة من خطأ مدمر لكل فهم صحيح للتقديم والحديث على السواء (٩٠٥) .

(٩٠٠) د . صلاح نصصوه . الموسوعة فى العلوم الانسانية - هامن ص ١٧٧ - ١٧٨ .

(٩٠١) بول جيوم : علم نفس الجشطلت - ص ٢٦٧ .

(٩٠٢) د . محمود البسيوى الفن والتربية - ص ٩٠ .

(٩٠٣) د . عبد الغفار مكواى : نداء الحقيقة - ص ٧٨ .

(٩٠٤) نفسه - ص ٢١٨ .

(٩٠٥) انظر تحليل فكره المعنى عند د . عزيمى اسسلام : مفهوم المعنى : دراسة تحليلية - حوليات آداب الكويب - الرسالة ٣١ من الجولة السادسة ١٩٨٥ م - ص ٢١ - ٩٢ ، حيث هناك مادة وفيرة عن المعنى .

(ب) والأمر الثانى الذى يحتاج الى مراجعة وتحقيق هو اتجاه الباحثين الى تقسيم النقاد القدامى الى ثلاث فرق : فريق أنصار اللفظ ، وفريق أنصار المعنى ، وفريق ثالث يسوى بينهما أو يتجاوزهما الى غيرهما (٩٠٦) . وليس أدل على خطأ هذا التقسيم من أن الباحثين مختلفون فى شأن بعض النقاد هل هم لفظيون أو معنويون ؟ فالجاحظ مثلا يقال انه لفظى دون أن نعرف كيف ينبج هذا الاتجاه وهو معزلى ، والمعتزلة من أنصار العقل وأحق بالمعنى " ومن العريب أن عبد القاهر يتابع الجاحظ ، لكنه يضاد العاضى عبد الجبار المعتزلى ، ويعتمد فى مناقشته للمعتزلة على اتهامهم باللفظية (٩٠٧) كانت اللفظة نعمة ، لأن اتجاه النقد القديم كان ينصب أساسا فى تأكيد الارتباط بين الطرفين ، ونصرة الصياغة (٩٠٨) . وإذا كان ابن سنان الخفاجى ممن يرون العصا فى اللفظ فهو يشترط وضوح المعنى لكل فصاحة وبلاغة (٩٠٩) ، واعتذر عن حصر المعانى بفوائى تسنوعب أفسامها لأنه عسير ولبس أدبيا ، فهو ثمرة علم المنطق ، ونتيجة صياغة الكلام (٩١٠) . فلا توجد لفظية ، أو معنوية ، فى النقد القديم ، ولكن اتجاه الخطاب القديم ينصب فى تركيب ، وتأليف قصية واحدة من اللفظ والمعنى . ونستطيع أن نرد خلاف عبد القاهر مع النقاد السابقين عليه الى خلاف حول الطريقة التى يحددون بها القضية المنفق عليها . فلقد راحم النقاد بدائل كثيرة منذ البيان ، والبلاغة ، والفصاحة ، ولجأ الجاحظ - فيما لجأ اليه - الى فكرة الصياغة ، وجاء عبد القاهر لينقط فكرة النظم ويحفل بها . فالخلاف خلاف اصطلاحى فى جوهره ، لا يخلو من ظلال لقضايا كلامية مسندة من خارج النقد المنهجى .

والقارئ للمنفذ القديم يشعر شعورا قويا بأن اللفظ والمعنى كانا مشكلة حادة تمايزت حولها المواقف بين أنصار اللفظ ، وأنصار للمعنى ،

(٩٠٦) انظر د. عنمى هلال . النقد الأدبى الحديث - ص ص ٢٤٣ - ٢٧٦ ، د. القط . مفهوم الشعر - ص ١٧٥ ، د. هند حسن . الطرية النقدية عبد العرب - ص ١٧٥ - ١٨٠ ، د. طهانه . دراسات فى نقد الأدب - ص ١٦٧ ، ١٧٩ وله : قضايا النقد الأدبى - الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٧١ ص ٢٠٠ . د. هداره : مشكلة السرفات - ص ١٩٧ - ٢٠٣ ، د. احسان عباس . تاريخ النقد الأدبى - ص ١٧ ، د. شكرى عياد : أثر كتاب الشعر على البلاغة العربية - ص ٢٤٨ ، د. المشاوى . قضايا النقد الأدبى - ص ٢١٢ .

(٩٠٧) الدلائل - ص ٤٥٤

(٩٠٨) راجع د. عبد الواحد علام فى اتجاه النقد القديم لنصره الصياغة - قضايا ومواقف - ص ص ٤٠ - ٨٥ .

(٩٠٩) ابن سنان . سر الفصاحة - ص ٢١٢ .

(٩١٠) نفسه - ص ٢٢٥ .

مفهوم الابداع - ٣٠٥

وآخرين من دونهم ، على ما شرح عبد القاهر فى الدلائل • لكن عبد القاهر لم يذكر أسماء محددة فى كل فريق ، فمضى الباحثون يصنفون النقد باحثين عن مصداق لما يشعرون به من انقسام • لكنهم بحثوا فى المكان الخاطيء ، لأن هذه الفرق كانت قائمة فى المستويات الأخرى للنقد التى لم يصلنا الا أقل القليل عنها • أما النقاد المنهجيون فام يكونوا على هذا النحو من الانقسام •

(ج) وفى ظل اسقاط الباحثين لقضية حديثة على قديمة ، وفى ظل محاولتهم أن يقسموا النقد فرقا فيخلقوا بهذا بين النقد القدماى صراعا لم يقم ، أصبحت القضية قضية نقدية ، ولم تعد مشكلة ملتبسة فى المجتمع وفى صراعاته ، يحاول النقد المنهجى الاجابة عليها • وكان من الممكن أن تظهر لنا طبيعتها المذهبية والاجتماعية مادام كثير من الباحثين يرى أن هذه القضية لها مصدر فى الاختلاف حول القرآن : هل هو معجز بلفظه أم بمعناه ؟ وهل هو مخلوق بلفظه أو بمعناه ؟ وذهب كثير من الباحثين الى أن أصل القضية ممتد فى علم الكلام (٩١١) ، الا أنهم عفوا على هذا الأمر ، ولم يسألوا أى سؤال عن التفاوت الذى يقع لقضية تنتقل من عام الكلام الى سياق النقد والبلاغة •

وخلافا للاتجاه العام يذهب الدكتور عبد الواحد علام الى أن قضية خلق القرآن قد بنيت على أساس من اللفظ والمعنى (٩١٢) • وليس هناك من سبيل لحسم هذا الاختلاف ، فقضية خالق القرآن تفضى الى قضية اللفظ والمعنى ، والعكس صحيح ، فاتصال القضايا لا ينتج اتجاهها واسدا من قضية فاعلة الى قضية منفصلة دون انجاه عكسى •

ويحاول جرونيانوم فى اتجاهه المقارن ، الباحث عن روح القرون الوسطى وراء الظواهر المختلفة ، أن يؤكد وجود شبهه رواقى ، وآخر هلمنستى • لقضية اللفظ والمعنى عند العرب (٩١٣) • وهذا الاتجاه – بالطبع – لا يكشف عن مصدر القضية ، بل يحيل الى ما هو خارج النقد ، وخارج المجتمع العربى كله •

(٩١١) د. المشماوى : فضايا النقد الأدبى – ص ٢٦٢ ، د. جابر عصفور : الصورة الفنية – ص ٣٤٨ ، أحمد محمد عثر : قضية الأدب بن اللفظ والمعنى – ص ١٧ ، د. القط : مفهوم الشعر عند العرب ص ١٧٥ ، د. هدار : مشكلة السرقات – ص ١٩٧ ، د. عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبى – ص ٢٦٦ •

(٩١٢) د. عبد الواحد علام : قضايا ومواقف – ص ٣٥ •

(٩١٣) جرونيانوم : دراسات فى الأدب العربى – ص ٢٩ هامش ١٣ – وكلامه لا يكفى بحال للقول ان اليونان والرومان عرفوا قضية اللفظ والمعنى •

وهناك من يرون أن القضية قد نشأت نشأة لغوية ، يعلمها الدكتور زعلول سلام بأن المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بأكثر من لفظ مما يدفع الى السؤال عن تفاضل الالفاظ والمعانى (٩١٤) . ومن الواضح أن هذا التعليل لا ينهض تعليلًا كافيًا للقضية ، فهي ظاهرة عامة فى جميع اللغات ، لا مبرر لنحولها دون سائر ظواهر اللغة ، الى قضية اجتماعية كبيرة .

فان كانت هذه الأفكار لا تكفى للكشف عن مصدر القضية ، فاننا نستطيع أن نقول مع الدكتور شكرى عباد ان : « من المحقق أن الخصومة حول اللفظ والمعنى ما كانت لتستبد هذه الشدة لو لم تغذها دوافع اعتقادية وأخرى سياسية واجتماعية » (٩١٥) . لكن الأمر لا ينحصر فى تأثير سلطان الشعر القديم ، أو فى تأثير ظهور أبى تمام بمذهب جديد فى الشعر (٩١٦) ، مع بقاء هذه العوامل مؤثرة .

ان مصدر القضية يكمن فى المسويين الأولى والمذهبي . ولتد لاحتظ الدكتور شوقي ضيف أن الشعراء الجاهليين كانوا يبدون فى نأياس مراجعاتهم بعض الآراء فى الالفاظ والمعانى (٩١٧) . وهذه الملاحظة اذا دعمت بتأمل فيما وصلنا من مواقف نقدية جاهلية ، وبتخيل لما كان يفعله عميد الشعر بقصائدهم وهم يحككونها ، فان المرء يشعر بأن لهذه القضية أصلا جاهليا مغرقا فى المستوى الأولى والمذهبي من مستويات النقد . ويجب أن نذكر أن مصطاح « اللفظ » كان مرتبطا « بالقسم » ، وكان الجاهليون يتصورون أن النسبطين الموحية تلقى بكبات الشعر فى قم الشاعر وجوفه . وكلمتا « اللفظ » و « الالقاء » متقاربتان . ولقد سمي الشعر « بالقريض » وهو لفظ متصل بالفم . يقول الزمخشري : « وقرض الشاعر ، وله قريض حسن لأن الشعر كلام ذو تقاطيع أو سمي بالقريض الذى هو الجرة » (٩١٨) أما القطع والقرض فصلتهما بالأسنان والفم واضحة . وأما الجرة فهي الخوف ، فيقال : « كظم البعر جرتة » ، ويقال : « ألقاه فى جريته أى أكله وهي الحوصلة » . والمادة متصلة بالفم واللسان ، فيقال : « وأجر لسانه : منعه من الكلام ، وأصاه من اجرار

(٩١٤) د . زعلول سلام : تاريخ النقد الأدبي - ص ٦٧ .

(٩١٥) د . شكرى عباد : أثر كتاب الشعر على البلاغة العربية - ملحق بتحقيق كتاب الشعر - ص ٢٤٧ - ٢٤٨ .

(٩١٦) نفسه - ص ٢٤٨ .

(٩١٧) د . شوقي ضيف : البلاغة بطور وتاريخ - ص ١٢ وانظر د . عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي والبلاغة - ص ٦٤ .

(٩١٨) أساس البلاغة : مادة « قرض » ص ٣٦٢ .

الفصيل ، وهو أن ينسق لسانه وينسج عليه عود لثلا يرتضع ، لأن العود بلسانه » (٩١٩) . فالحقل اللغوي يدور حول الفهم ، والش المحوية تطبف به ، وفي ظلها يتكون موضوع القضية : « اللفظ » ، يحمل « المعنى » والمقصد .

وإذا رجعنا الى آيات سورة الشعراء فسوف نجد مشكلة والمعنى قائمة مشروحة . الشعراء من جهة « ينبعهم الغاؤون » ، وهم أصحاب الشياطين المغوية . وهم أيضا « يقولون ما لا يفعلون » أقوالهم ، أو ألفاظهم ، بخالف حقائق معانيهم . فالشاعر « فائل » أو « لافظ » لمعان فاسدة مستمدة من قوى غريبة .

فالقضية بما تحمله من تفاوت والتباس بين اللفظ والمعنى كامنة في مستويات قديمة ، وأخذت عوامل الصراع الاجتماعي تغد واستعداد الحوار الاجتماعي هذه الكلمات ، واستخدمت استخداما عنمي ملفوفا بالالتباس ، والتحول الدلالي ، والاستخدام التقويمي .

(د) ومع أن الشغل الشاغل انما هو شغل « باللفظ » و « بالما الا أن الباحثين الذين أدركوا أنها قضية لغوية كانوا قلة (٩٢٠) . يحاول أحد من الباحثين أن يرى القضية في ضوء فلسفة اللغة عند

واللغة عند العرب ذات مستويات . هناك مستوى أول يتمن وضع الكلمة المفردة لمعنى مخصوص عند الواضع كوضع كلمة زيد لا معين . الكلمة في هذا المستوى مستقلة بالمفهومية ، دالة بنفسها من الوضع . أما المستوى الثاني فهو مستوى التركيب حيث لا تفقد معناها الا بإسنادها الى غيرها على نحو مخصوص رآه الواضع في العرب ويختلف عنه في اللغات الأخرى في أحبان كثيرة . وكلمة زيد دالة بة على المسمى به ، ومفهوم الابتداء لا يتحصل لزيد الا اذا أسندناه الى كقولنا زيد منطلق . ومفهوم الفاعلية يتحصل له بالمثل بالإسناد كقام زيد ، وكذلك سائر المفاهيم التركيبية (٩٢١) .

واللغويون المتأخرون يقيسون هذا التقسيم على رمز المرأة ، ف أمام المرأة بصر وجهك بواسطة المرأة ، فإذا تأملت المرأة ذاتها لم تعد

(٩١٩) نفسه مادة « جر » ص ٥٦ .

(٩٢٠) د. زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبي - ص ٦٧ . واطر د. عبد

عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي القديم - ص ١٠٤ .

(٩٢١) انظر الفصل الخاص بالتحصيل في الوضع وآثاره في كتاب د.

عبد الديع : فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث - حده - البادي

الثقافي - ط ٢ - ١٩٨٦ م - ص ١٢٥ - ١٩٧ .

وجهك ، فالعين مبصرة بالذات ، والمرآة مبصرة بالغير ، كما أن اللفظ يدل بالذات بأصل الوضع ، ويدل بغيره بالاسناد (٩٢٢) .

ولقد بهضت أمام اللعويين مشكلة في علاقة المجاز بفكرة الوضع . ولقد أسعفهم في هذه المشكلة مقولة النأويل بناء على أن الدلالة مع المجاز بواسطة الفريضة ، فجعلوه تأويليا في مقابل التحقيق الذي يكون فيه دلالة اللفظ على المعنى بالهيئة كالمننى والمجموع والمصغر والمنسوب وعمامة الأفعال والمستقنات والمركبات ، ولكن بقى مع ذلك أنه لا يصح إلا على سبيل النحور ، فصار مجازا بعد مجاز ، وكل شيء في شريعة البلاغة المنطقية سبيله الجواز (٩٢٣) .

وتفصيل دقائق هذه الفلسفة للغة أمره يطول . ويكفى الآن اقرار هذه الملامح العامة التي تدور حول بنائية الوضع والتركيب ، ثم يرتفع بها الى ثنائية الحقيقي والمجاري . هذه الثنائيات تقابل المميز الجريبي بين الطبع والاكساب ، أو الأصلي والناوئ . وفي سياق هذه الثنائيات راجت ثنائية اللفظ والمعنى من قلب فكرة الوضع مرفعة مع التفسيرات المختلفة . فاذا نظرنا في كتاب نحوى ، في أى باب من أبواب النحو ، ولكن الحديث السحوى لعبد الفاهر الجرجاني عن الحروف ، فاننا نجده يصممها من جهة العمل سسة أقسام على محورى اللفظ والمعنى ، فهناك ما يعمل لفظا ومعنى كحروف الجر ، وما يعمل معنى دون اللفظ كحروف الاسمهام والعطف ، وما يعمل لفظا دون المعنى كحروف الجر المزيده . وما يعمل معنى ولفظا ولا يعمل حكما كاللام في قولهم : لا غلامى لزيد . وما يعمل حكما دون المعنى واللفظ كاللام في : علمت لزيد منطق ، وما لا يعمل بوجه مثل ما اذا كانت صلة كقوله تعالى « فبما رحمة من الله » وأن في قولهم : لما أن جاء ريد كلمته ، وهو كل حرف حشو (٩٢٤) .

فمن الواضح أن ثنائية اللفظ والمعنى هنا ذات حضور قوى ، وأنها تعمل في اطار فكرة الوضع التي لمسها من قبل عند الشريف الجرجاني . أما المراد بما أسماه عبد الفاهر « الحكم » ، أو « العمل حكما » فانما هو اشارة الى مستويات الدلالة الأخرى التي تعلو على الوضع . واذا ضممتنا الى سياقنا عبارة الخطابى في « بيان اعجاز القرآن » : « وانما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة : لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما

(٩٢٢) المصدر السابق - ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(٩٢٣) نفسه - ص ١٧٩ .

(٩٢٤) المفصّل - ٨٩/١ - ٩١ وما في الآية الاخره زائدة وليس موصولة . ولعل

مراد عند الفاهر بأنها صلة أنها حشو يصل بين الأجزاء .

ناظم « (٩٢٥) ، فسوف نجد أن فكرة الوضع هنا ، ومستوى التركيب
حاضران في كلام الخطابي . ومن الجلي أن اللفظ والمعنى هنا قضية عة
لغوية ، يستخدمها الخطابي في تفكيره البلاغي ، يؤول فيه « اللفظ »
موضوع ، والمعنى الى « محمول » . والمعنى قائم باللفظ ، كما يفهم
محمول بموضوعه ، لا خارجه . وفي ضوء هذا الفهم ينضج ما نريد
نقرره من أن اللفظ والمعنى - بالنسبة للنقد المنهجي - لم يكونا طر
مشكلة ، بل كانا قضية عقلية مواترة في الخطاب المنهجي القديم .

(هـ) والقارئ لابن سلام يجد مصداقا لحقيقة ارتباط « اللفظ
بفعل » المنطق . قال ابن سلام : « وقال أهل النظر : كان زهير أحصنة
شعرا ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى فى قليل
المنطق ، وأشدهم مبالغة فى المدح ، وأكبرهم أمالا فى شعره » (٩٢٦)
وقال عن لبيد بن ربيعة : « وكان عذب المنطق ، رفيق حواشى الكلام
وكان مساما رجل صدق » (٩٢٧) . وقال عن النمر بن تواب : « -
شاعرا فصبا جريئا على المنطق » (٩٢٨) . وتؤذن هذه العبارات
اللفظ مصطلح حل محل سلف قديم هو « المنطق » . يظهر هذا فى عم
« كثر من المعنى فى قليل من المنطق » ، فهذا هو المبدأ البلاغى المطا
بالإيجاز ، والاختصار ، ويراد المعنى الكبير فى « اللفظ » العليل . والمقابلة بـ
المعنى والمنطق فى وصف زهير لا ينقصها الا أن نستبدل لفظا بلفظ مقتصر
قضية اللفظ والمعنى سافرة . وفى وصف لبيد كان « المنطق » مقابـ
لشيء متصل بالمعنى هو « الصدق » . وفى ضوء « المنطق » نفهم « ر
حواشى الكلام » بأنها ذات دلالة صوتية . واجتماع « الفصاحة »
« الجرأة على المنطق » أمر واضح فى ربط الابانة بجمال اللفظ . وهـ
كله مصداق لارتباط فكرة اللفظ بالفهم ، والنطق ، والأصوات ، وارتبا
ذلك كله بالمعنى .

ويبدو أن الخطاب النقدي كما قام به ابن سلام ، وكما أداه لنا :
غيره ، لم يكن ، حتى نهاية العصر الأموى قد بلور قضية اللفظ والمعنى
فى الصورة الاصطلاحية المعروفة . لكن نهايات هذا العصر قد عرفت ظهور
النقد اللغوى فى العراق خاصة (٩٢٩) ، فانفتح الباب أمام قضية اللفـ

(٩٢٥) الخطابي : بيان اعجاز القرآن - ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن

ص ٢٧ .

(٩٢٦) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء - ٦٤/١ .

(٩٢٧) نفسه - ١٣٥/١ .

(٩٢٨) نفسه - ١٦٠/١ .

(٩٢٩) د. الحاجرى . فى تاريخ النقد والمذاهب الادبية - ص ١١٧ .

والمعنى لنتنقل بما تحمل من تصور للغة الى حقل النقد . وعلى هذا فليس الجاحظ أول من أثار المسئلة (٩٣٠) ، لكنها كانت قائمة قبله في صحيفة بشر بن المعمر (٩٣١) ، وفي فاسفة اللغة ، وفي صميم الموقف النقدي الاجتماعي والمذهبي من الشعر عبر الجاهلية والاسلام . ولم تغب هذه « القضية » لحظة واحدة عن الباحثين ، لأنها كانت أداة للتفكير النقدي . وليس صحيحا أن مسئلة اللفظ والمعنى لم يكن لها أثر عند قدامة (٩٣٢) . الصحيح أن قدامة قد جعل في كتابه نقد الشعر عناية فائقة باللفظ والمعنى . وتفكير قدامة في الشعر يعتمد على هذه القضية ، فالشعر عند لفظ ، ومعنى ، ووزن ونافية . وهو مشغول بنعوت كل منها ، وبأبواب المعاني الشعرية ، وبأثلاث هذه الاقسام الأربعة ، وبعبوبها . لكن قدامة لا يصف خلافا ، أو اشكالا ، حول اللفظ والمعنى ، بل يفكر في الشعر - كما يفكر جميع النقاد من أصحاب المنهج - من خلال مجموعة من القضايا العقلية ، أبرزها قضية اللفظ والمعنى .

شيئا فشيئا ، وبدافع من عوامل الصراع الاجتماعي ، بلور النقد العربي مصطلحي اللفظ والمعنى مصطلحين عاكسين لعلاقات معقدة بين الانسان والعالم المحيط به . وحاول النقد المنهجي أن يخاض المسئلة الاجتماعية من طابعها الاشكالي ، ويحولها الى نوع من وصف طبائع الأمور . ولم يكن في النقد المنهجي لفظيون أو معنويون . كان هناك قضية واحدة للتفكير . ومن نماذج هذا الموقف ابن سنان الخفاجي . يبدو ابن سنان حين يربط الفصاحة باللفظ مفردا ومنظوما كأنه لفظي ، والواقع أن موقفه لا يخالف عن موقف سائر النقاد . يقول ابن سنان :

« على أن من كان سميح الفكر صحيح التصور
لم يخف عنه شيء مما تستحق النفوس ، وإن كان قد
يخفى عنه كثير مما ذكرناه من الكلام والألفاظ ،
لأن في الألفاظ مواضع واصطلاحها يختلف الناس
في المعرفة بهما بحسب اختلافهم في معرفة اللغة ،
وفهم الاصطلاح والمواضع ، والمعاني ليس فيها
شيء من ذلك ، وإنما هييارها العقل وصفاء الذهن ،
ولها في الوجود أربعة مواضع : الأول وجودها في

-
- (٩٣٠) د . طيانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٦٧ ، د . المرسى : مفهوم الشعر - ص ٢٨٧ ، د . هدار : مشكلة السرقات - ص ١٩٧ .
(٩٣١) د . طيانة : دراسات في نقد الأدب العربي - ص ١٢٥ - ١٢٧ .
(٩٣٢) د . شكرى عماد : أثر كتاب أرسطو على البلاغة العربية - ملحق بكتاب الشعر - ص ٢٤٩ ، د . منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدي - ص ٢٣١ .

أنفسها ، والثاني وجودها في أفهام المتصورين لها ،
والثالث وجودها في الألفاظ التي تدل عليها ،
والرابع وجودها في النخط الذي هو أشكال تلك
الألفاظ المعبر عنه ، وإذا كان هذا مفهوما فإننا في
هذا الموضع انما نتكلم على المعاني من حيث كانت
موجودة في الألفاظ التي تدل عليها دون الأقسام
الثلاثة المذكورة . ثم ليس نتكلم عليها من حيث
وجدت في جميع الألفاظ ، بل من حيث توجد في
الألفاظ المؤلفة المنظومة على طريقة الشعير
والرسائل وما يجرى مجراها فقط ، اذ كان ذلك
هو مقصودنا في هذا الكتاب . واذا بان هذا فبان
الأوصاف التي تغلب ان هذه المعاني هي الصريحة
والكتمال والمبالغة والتحصن مما يوجب الطعن
والاستدلال بالتمثيل والتعليل وغيرهما» (٩٣٣) .

وهذا هو الكلام الذي أوجزه الشريف الجرجاني فيما بعد ، ومن
حيث يقرر فكرة المواضعة التي تكشف عن طبيعة القضية اللغوية
والمنطقية ، ومن حيث يميز أنحاء وجود المعاني . وكلام ابن سنان يفصح
عن علاقة ملتبسة بين الانسان والعالم ، فالمعاني أشياء تسترها النفوس ،
والفهم كشف لخفايا المسنور بما في ذلك من درء أخطار متوقعة ، أو من
انقاذ للذات من عمليات سلب الآخر لها . وفكرة المواضعة ، وفكرة
الاصطلاح بما فيها من استمداد عجب للفظ من المصالحة والتوفيق ،
تكشفان عن بحث العلم عن وسيلة لتنظيم الحياة ، وتنظيم هذه العلاقة
الملتبسة المحفوفة بالأخطار بين الانسان والعالم . وموضع الالباس الذي
يشغل الخفاجي هو وجود المعاني محمولات في الألفاظ ، حيث يصح
اللفظ سلاحا بلاغيا للتأثير . هذه العلاقة الملتبسة بالعالم قد تجلت من
بعض نواحيها في قضية الطبع والصناعة عن صراع بين الانسان وقوى
الطبيعة التي أنتجته ، وها هي تتجلى من نواح ثانية في قضية اللفظ عن
وجود اجتماعي يتراوح بين التصارع والتصالح . هذا التراوح ملدوس
في ذلك الوجود للمعاني المحمول في الألفاظ الذي شغل به ابن سنان .
وقد يسرع بنا القول فنقول ان ابن سنان من أنصار المعنى ، لا اللفظ ،
ما دام مشغولا بوجود المعاني في الألفاظ . والحق أنه لا ينصر شيئا ،
انما هو يعيد تأمل عالم الأدب من خلال قضية عقلية هي اللفظ والمعنى .
ومن واجبا أن نقف لحظة عند فكرة المواضعة . حقا ان القول

بالمواضعة هو الموقف الأكثر قبولاً لدى كثير من فلاسفه وعلماء اللغة المعاصرين مثل ساير ، ودي سويسير ، وأولمان ، وتيلور (٩٣٤) . لكن المواضعة المرادة في الفهم الحديث مختلفة عن المواضعة القديمة . فالمواضعة الحديثة اكساب اللفظ دلالة محددة ، ثم إعادة اكسابه دلالة أخرى في سياق آخر ، قد تخصص الدلالة الأولى ، أو نعممها ، أو تسقطها وتسنيدل بها شيئاً مختلفاً . المواضعة الحديثة فعل اجتماعي دائب الحركة ، لا يكرر نفسه ، وإنما يجدد ويغير نفسه . والأدب ، من حيث هو نشاط لغوي ، هو في الواقع ، إعادة بناء للمواضعات ، أو لنقل للعلامات . الأدب ممارسة لما يسميه رولان بارت لعبة الدلائل أو العلامات (٩٣٥) . أما المواضعة القديمة فكانت تنبت أصلاً للدلالة وتدعى أنه لا يمكن اختراقه أو تجاوزه إلا من خلال ما يسمى بالمجاز أو التجوز .

وهناك مشابهة بين الفهم القديم للمعنى وفهم ريتشاردز المحدث له . يعول ريتشاردز في فهم إشارة الكلمة إلى مدلولها على ما يسميه الفكرة **Thought** . والفكرة عنده حدث ذهني **mental happenings** مرتبط بالكلمة ارتباطاً وثيقاً كما تربط الكلمة البصرية بالصورة ، أو كما يرتبط رمز السهم في الهيروغليفية بالانطباع البصري عنه ، فالمشهد المجرد لأي كلمة مألوقة ينبعها عادة فكرة عما قد تشير إليه الكلمة . وغالباً ما تسمى هذه الفكرة «المعنى» **meaning** ، المعنى الأدبي أو النثري للكلمة . إلا أنه يعود فيرى من الحكمة أن نتجنب لفظ المعنى ، ولفظ الرمز معا ، مفضلاً لفظ الفكرة **thought** ، أو الخاطر **Idea** لأنهما أقل خداعاً لنا في غموضهما خاصة إذا أخضعناهما للتعريف (٩٣٦) .

والمعنى في النقد القديم ، بالمنل ، فكرة ، أو تصور ذهني . أو مفهوم . لكن هذا التشابه لا يخفى التفاوت بين الموقفين ، فالموقف الحديث عند ريتشاردز مسوف بفلسفة دافعية واضحة ، تعود فيها الفكرة لتتصب في العالم التجريبي ، فالمعنى يكون بمقدار ما يشبع العالم دوافعنا الايجابية أو السلبية . وليس للمعنى - في الفهم الحديث - أي وجود مستقل عن الذهن والأشياء . أما في الفهم القديم فلم تكن الفلسفة الداعية واضحة أو محددة ، ولم تستطع فكرة المعنى أن تتخلص تماماً من فكرة النوجه المستقل بالرغم من أن الاهتمام - كما نراه عند ابن سنان كنموذج على الموقف القديم - كان يتجه إلى الوجود غير المسفل للمعنى ، الذي يكون فيه محمولاً على اللفظ ملتبساً به ، ويظل المعنى في الحالتين جميعاً

(٩٣٤) د. عزمي اسلام : مفهوم المعنى - مصدر سابق - ص ٣١ .

(٩٣٥) بارت : درس السيميولوجيا - ص ٢٠ .

Richards; Principles of Literary Criticism, p. 96.

(٩٣٦)

جدنا دهنيا ، أو واقعة عقلية ، وما ذلك النشابه الا لوجود أصل واحد ، هو المنهج المشترك ، وهو منهج تجريبي ، لكنه - بالنسبة للموقف العلمي القديم ، كان الطور الأول من التجريبية قبل أن تنال من التطوير ما يكفى .

ولقد أوحى عبد القاهر الجرجاني - خاصة - الى الباحثين أن اللفظ والمعنى كانا طرفى مشكلة نقدية حادة ، اذ وجدوه تارة يهاجم أنصار اللفظ ، وتارة يهاجم أنصار المعنى ، ويؤكد فى جميع الأحوال أن الفضيحة للنظم . لكن عبد القاهر لم يقسم النقاد الى فرق ، وكان فى الحقيقة يناقش فرقا منازعة خارج المؤلفات النقدية . من هؤلاء كان المعتزلة والمتكلمون عموما ، والقاضى عبد الجبار خصوصا . وشغل عبد القاهر مقولة للمعاضى عبد الجبار فحواها : « المعانى لا تزايد وانما تزايد الألفاظ » (٩٣٧) . وأوضح عبد القاهر أن مرادهم من « الألفاظ » لا يمكن أن يكون الا « لطائف معان تفهم منها » (٩٣٨) . وذهب عبد القاهر الى أن : الألفاظ هى التابعة والمعانى هى المتبوعة (٩٣٩) . والواقع أن عبد القاهر بما ذهب اليه لم يسقط فكرة القاضى عبد الجبار ، ولكنه دعجها ، فالألفاظ بوصفها تابعة أحق بالتزايد . ولقد أبدى الجرجاني إعجابه بعبارة الجاحظ المشهورة عن أن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجسى والعربى ، والفروى والبسوى ، وانما الشعر صباغة وضرب من التصوير (٩٤٠) . ولم يلتفت عبد القاهر الى ما بين عبارة الجاحظ وعبارة القاضى عبد الجبار من مشابهة . هناك ، اذا ، تسلم بعبارة القاضى عبد الجبار ، وانما الاختلاف قاصر على الجانب التقويمى الذى ينسب الفضل لغير النظم .

ومن الخطأ أن نهيب بعلم اللغة الحديث فى فهم عبارة القاضى عبد الجبار ، فنقول - مثلا - ان المعانى هى ما أراده تشومسكى بالبنية العميقة ، وان الألفاظ هى البنية السطحية ، وان التزايد هو ما أراده تشومسكى بالطابع الابداعى للغة - هذا قياس بعبد . والموقف اللغوى المعاصر مناقض للموقف القديم ، يرى أنه : « تتناهى الألفاظ والأنماط التركيبية ولا تتناهى المعانى » (٩٤١) . أو أنه : « اللغة مؤسسة اقتصادية

(٩٣٧) الدلائل - ص ٦٣ ، ٣٩٥ ، ٤٥٤ .

(٩٣٨) نفسه - ص ٤٥٤ .

(٩٣٩) نفسه - ص ٣٧٣ .

(٩٤٠) نفسه - ص ٢٥٦ . وانظر كلام الجاحظ تاما غير مختصر فى الحيوان ٣/

١٣٠ - ١٣٢ .

(٩٤١) د . تمام حسان : من خصائص العربية - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية

بالمقارن - ج ٤٧ - مايو ١٩٨١ م - ص ٧٧ .

تتمكن بالقليل من الأنماط أن تستحضر ما لا حصر له من المعاني « (٩٤٢) »
ونناقض الموقفين واضح تماماً •

ويسنطع أبو هلال العسكري أن يقدم لنا عوناً في فهم الموقف
القديم • يقول في معرض تبريره لما يسمى بحسن الأخذ ، وهو من باب
السرفات ، لكنه مفيد في هذا الموضع :

« ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في
طاقته أن يقول ••• وإنما يطق الطفل بعد استماعه
من البالغين • وقال أمير المؤمنين علي بن أبي
طالب رضي الله عنه : لولا أن الكلام يعاد لنفد ••
وقال بعضهم كل شيء ثنيته قصير إلا الكلام فانك
إذا ثنيته طال • على أن المعاني مشتركة بين
العقلاء فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي
والزنجي ••• وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ
ورصانها وتأليفها ونظماها » (٩٤٣) •

وتبدو عبارة علي - كرم الله وجهه - مدهشة إذ يجعل إعادة الكلام
سبباً لزيادته وعدم نفاذه • والعبارة ، بل النص كله ، لا يستقيم إلا إذا
كان الكلام المراد هو النطق ، أو ممارسة اللغة • ومن الواضح أن الألفاظ
لها نفس المعنى • ومن هنا كانت المعاني - كما هي عند الجاحظ ، وبغض
النظر عن أية محاولة لتأويلها بأن المراد المعاني الطبيعية أو غيرها - شيئاً
مشتركاً ، أو مطروحاً في الطريق ، أو هو لا يتزايد كما قال القاضي
عبد الجبار • يفسح نص العسكري عن نزعة تجريبية في الفهم ، إذ
الكلام ، أو الألفاظ ، نزايد ، أو ننجو من النفاذ ، أو تطول ، بأن نننى ،
أو نكرر نكراراً ينشأ عن السماع عن البيهة ، ثم متابعتها ، وتكون عادة
النطق ، أو الكلام • ههنا نوع من الأخذ بفكرة التعلم البيهى ، في تكوين
اللغة كعادة في السواك البشرى ، وإن كان النص لم يصل إلى عماد فكرة
التعلم البيهى وهو المعززاب ، أو الدوافع • ولقد بدأ النص بمصطلح
القول ، ثم النطق ، ومضى إلى مصطلح « اللفظ » ، ماراً بمصطلح « الكلام » •
هذه التحولات الدلالية كلها تكشف عن تاريخ القضية • ليس هذا تاريخ
صراع بين النقاد ، لكنه تاريخ التأمل في قضايا الشعر من خلال قضية
اللفظ والمعنى ، كقضية ، أى مركب ، تفضى من خلال فكرة « التركيب »
إلى بؤرة واحدة هي « النظم » ، في آخر النص •

(٩٤٢) د • تمام حسان : الأصول - مصدر سابق - ص ٢٠٠ •

(٩٤٣) أبو هلال العسكري : الصنائع - ص ٢١٧ •

ومن أشهر ما قيل في اللفظ والمعنى قضية عقاية نستخدم للتفكير في الشعر ما قاله ابن قتيبة من انقسام الشعر الى ما حسن لفظه ومعناه ، وما حسن لفظه دون معناه ، وما حسن معناه دون لفظه ، وما حسن لفظه ومعناه معا . ولقد ناقش عبد القاهر كلام ابن قتيبة . واشتهر عبد القاهر بمناقسته للآيات التي مطلعها « ولما قضينا من منى كل حاجة » . كان ابن قتيبة قد رأى فيها خواء من المعنى مع حسن اللفظ ، وصى عبد القاهر يحللها (٩٤٤) . وكان غاية عبد القاهر من تحليلها تحقيق كون حسن الكلام بالمعنى لا الألفاظ ، واثبت أن هذه الآيات حسنة المعنى لا اللفظ وحده . وليس عبد القاهر فيما يحاوله معنويا لكنه على الدفة يسعى الى اقرار فكرة النظم من حيث انه وحده تركيبية ، اللفظ فيها حامل للمعنى . تابع له من حيث يحمله . والأمر الذي يجب التنبيه عليه هو أن عبد القاهر لم يسقط تقسيم ابن قتيبة ، ولم يحطم تصوره للقضية . وفي الدلائل عبارة لعبد القاهر يقسم فيها الكلام الى ما حسنه للفظ دون النظم ، وما حسنه للنظم دون اللفظ ، وما أناه الحسن من الجهنين (٩٤٥) . وهذا هو كلام ابن قتيبة بصورة فيها شيء ضئيل من الاختلاف . ويبقى في النهاية أن قضية اللفظ والمعنى مركب لا اختلاف حوله ، وإما الخلاف يدور بين غير النقاد ، ويدور فيما يتوهم من تفضيل أحدهما ، وهو تفضيل ، اذا حققناه لم نجد له وجودا . انها خلافا لفظية مدسوسة بدوافع غير نقدية .

فاذا وجدنا أبا هلال يقول : « ان الكلام أفاض تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة الى اصابة المعنى كحاجته الى تحسين اللفظ . . لأن المدار بعد على اصابة المعنى . . ولأن المعاني نحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة ومربية احدهما على الأخرى معروفة . . » (٩٤٦) كان قد لحص القضية بلفظ الاستعمال ، وبجعل المعنى المدار ، وبرزم البدن والكسوة . وموقف أبى هلال هو موقف ابن الأثير حين يجعل اصلاح الألفاظ خدمة منهم للمعاني (٩٤٧) . ايها قضية واحدة لاختلاف حولها .

ولقد التفت ابن رشيق الفيرواني الى تقسيم المواقف من اللفظ والمعنى الى فرق ، لكنه كانت بصيرته أصح ، فلم يذكر الا أسماء شعراء . كأنه

(٩٤٤) انظر أسرار البلاغة - ص ١٦ - ١٩ .

(٩٤٥) انظر الدلائل - ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٩٤٦) الصناعتين - ص ٨٤ .

(٩٤٧) ابن الأثير : المثل السائر - ٦٥/٢ . ولاحظ أنه يرى في الأبيات التي وقف

عندها عبد القاهر معنى حسنا مثل عبد القاهر . انظر ٦٥/٢ - ٦٩ من المثل السائر .

يدرك أن المشكلة كانت قائمة في المستوى المذهبي لا المنهجي . وذكر ابن رشيقي فريفا يؤثر اللفظ على المعنى على مذهب العرب بغير نصنع كبسار ، وثانيا يؤثر بلا طائل معنى كابن هاني ، وثالثا أثر سهولة اللفظ كابن العتاهبة ، وابن الأحنف ، وفي مقابلهم فريق من يؤثر المعنى على اللفظ كابن الرومي وأبي الطيب وهؤلاء هم المطبوعون ، أما المنصعون فلمهم موضع آخر من كتابه (٩٤٨) .

ويظهر من تقسيم ابن رشيقي أنها مشكلة مذاهب ، وأن هذه هي مذاهب العرب . ويسمى الانتباه ذلك المزج الواضح بينه قضيتي اللفظ والمعنى ، والطبع والصنعة ، في تقسيم المذاهب . أنها قضايا ، أي أدوات عقلية للتفكير في الشعر ومذاهبه ، من حيث أن النقد اجابة عن تساؤلات الحياة الأدبية . وواضح أن الصراع كان قد بلغ حداً من التعقد تداخلت معه مصطلحات اللفظ والمعنى بين المطبوعين والمتصنعين ، ومصطلحات الطبع والصنعة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى .

ويمضي ابن رشيقي فيقول « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى » ، وكلمة الناس هنا محملة بشعور بخروج القضية عن مطاف النقد . لكن عبارته تظل قادرة على تلخيص الموقف العلمي من القضية . ويبدو مفهوم الابداع الفني حاضرا ههنا ، وفي جميع النصوص السابقة . فهو الرابطة التي تصل بين حدى القضية . ويبدو من كلام ابن رشيقي أن النقد قد انصرف الى تأمل موضوعه : اللفظ ، بمعنى ما ينطق به المبدع من حوامل للمعنى . ومن هنا عزز النقد القديم تفضيل اللفظ بمصطلح اللفظ ، أو الصبغة ، أو النظم ، أو السبك ، أو الرصف ، أو ما الى ذلك . لقد شغل النقد بالبلاغة ، والبيان ، والفصاحة ، وكانت هذه المصطلحات تشير الى جانب من الابداع يتمثل في تحميل الألفاظ بدلالاتها . وعلى هامش هذه المصطلحات كان علم المعاني ، وعلم البديع تكريسا للجهود لدراسة جوانب المعنى واللفظ من بعض الوجوه . وأصبح لمفهوم الابداع الفني حضور لا ينكر في قضية اللفظ والمعنى .

ولقد استشهد ابن رشيقي على ما أسماه بتفضيل اللفظ بقول العلماء : « اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والعاقل ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف - - - » (٩٤٩) وما يراه ابن رشيقي في هذه العبارة من تفضيل للفظ لا يعنى أن الابداع

(٩٤٨) العدد - ٢١٤/١ - ١٢٦ .

(٩٤٩) العدد - ١٢٧/١ .

يخلو من المعنى ، لكن الابداع - فى التصور القديم - كان عملا فى مقام ما يحمل المعنى . وكلمة العمل هنا تنقل الذهن فورا الى عملية الابداع ، ونكسف عن حضور مفهوم الابداع . وما يسمى باللفظ هنا سرعان ما يتحول الى السبك ، والتأليف ، وهى فكرة النظم ، لا اللفظ . فكان المشكله كانت معقدة بالالتباس حول مفهوم اللفظ على نحو يفصح عن النباسات اجتماعية أكبر .

وطرح ابن رشيق طائفة كبيرة من العلاقات أو الرموز على قضية اللفظ والمعنى . فبدأ تناوله للقضية قائلا : « اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته » (٩٥٠) وفى هذا تحول برز العسكرى بالبدن والكسوة الى شئ أقوى . لكن ابن رشيق ما يزال يجيز أن يصح أحد الطرفين ويمرض الآخر، وهو ما يعنى أن نقسماب ابن فتيبة لا خلاف حولها، وإنما الارتباط المشار اليه قائم فى فعل الابداع وحده .

ومن هذه الرموز تمثيل البعض - يظنه ابن رشيق ابن وكيع - للمعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، وتمثل عبد الكريم أسناذ ابن رشيق بقول بعض الحذاق : المعنى مال ، واللفظ حذو يتبع المال ، فيتغير بتغيره ، وينبت بنباته (٩٥١) . وقد نرى فى هذه الصور فكرة الوعاء والمحتوى التى شاعت فى اطار الشكل والمضمون .

ولقد لاحظ ابن رشيق أن المعنى يكون أحيانا قالبا للفظ ، وأحيانا يكون اللفظ قالبا للمعنى ، وأخذ يعلل هذا بأن القالب يكون وعاء كالذى تفرغ فيه الأواني ، ويعمل به اللابن والأجر ، وقد يكون قدرا للوعاء تصلح به الأخفاف ، وتحذى عليه النعال ، وتفصل عليه القلائس ، فلهذا أحتمل القالب أن يكون لفظا مرة ومعنى مرة (٩٥٢) .

وشرح ابن رشيق ناقص ، لأنه لم يحدد متى يكون القالب لفظا ؟ ومتى يكون معنى ؟ وإذا حاولنا شرح رمز القالب فى ضوء الرموز السابقة، وإذا حاولنا أن نقرأ تعليل ابن رشيق فى ضوء الرموز الأخرى ، وإذا لاحظنا أن جميع الرموز جعلت المعنى داخل اللفظ ، فاللفظ حامل للمعنى مشتمل عليه ، وإذا لاحظنا أن الوعاء نعبى وبستوعب أو يشمل ويحتوى ويجمع الشئ داخله ، وأن القدر يساوى الشئ ولا يحتويه بل يدخل فيه ،

(٩٥٠) نفسه - ١٢٤/١ .

(٩٥١) نفسه - ١٢٧/١ .

(٩٥٢) نفسه - ١٢٧/١ - ١٢٨ . والقدر هنا ليس الوعاء الذى يطبخ فيه .

عرفنا أن اللفظ يكون قالبا اذا كان وعاء مستوعبا للمعنى ، وأن المعنى يكون قالبا اذا كان قدرا لوعاء المعنى • على هذا يستقيم الرمز •

ومع ظهور فكرة الوعاء أو العالب فمن الخطأ أن نستبدل باللفظ والمعنى الشكل والمضمون • ذلك أن مصطلح الشكل في معناه التقايدي : الوعاء ، لا ينطبق على اللفظ - ذلك أن اللفظ وعاء للمعنى ، وليس كالشكل وعاء لتجربة القصيدة • وكان النقد القديم يميز بين اللفظ وأشياء كثيرة تحسب على الشكل • من ذلك - كما يظهر في كتاب نقد الشعر لقدامة كمال - التمييز بين اللفظ والوزن والعافية والغرض وبهاء القصيدة والصورة (*) •

ولقد تعرض المصطلحان : الشكل والمضمون ، لكثير من التطور حتى تحررا من فكرة الوعاء والمحتوى • ولقد عرف بفكرة الشكل مدرستان نقديتان محدثتان ، أحدهما روسية والأخرى أمريكية • أما الشكليون الروس فقد استبدلوا بنائية الشكل والمضمون فكرتين أخريين هما « المادة » و « الاجراء » ، حيث تعني « المادة » المواد الأولية للأدب المحنارة كى تكنسب فعالية جمالية من خلال الوسائل والأدوات والجراءات الخاصة بالخاق الفنى (٩٥٣) • والشكل بهذا ليس غلafa يضم المضمون أو وعاء يحنويه لكنه « كيفية المضمون نفسه » (٩٥٤) • ومن الواضح أن اللفظ ليس كيفية المعنى لكنه وعاءه • أما المدرسة الأمريكية فتتضمن مع ما يبر في دراسة الشكل من وجهة النظر الوظيفية المنوطة به (٩٥٥) ، أى أن الشكل عندهم مجموعة من الوظائف اللغوية الفعالة • ومع الاعتراف بوجود أساس وظيفي لغوي لقضية اللفظ والمعنى لكن اللفظ ليس الوظائف اللغوية ، فكثير من وظائف التأثير يتم بوسائل من المعنى كحسن التعليل مثلا • ولا مناص من القول ان اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون لا يتطابق أحدهما مع الآخر ، مهما يبد لنا من تشابهات •

ويظل مفهوم الابداع هو الرابط بين حدى القضية ، فالمعنى غرض ، أو مقصد ، أو هدف يستثير الحالة المبدعة ، واللفظ نطق ، أو لقاء ، يتم به الابداع • ويظل اللفظ معرضا لاحدى حالتين : اما أن يكون كسوة كما قال أبو هلال ، فبكون زينة أو أصباغا يعمل المبدع على جمعها ، وشبيهة

(٩٥٣) د • صلاح فضل : نظرية النائية في النقد الأدبي - مصدر سابق - ص ٥٦ •
 (*) قد يعنى المضمون رؤية العالم والمعنى لا يدل على هذا • وقد يكون المضمون جزءا من الشكل ، كان ثبر مضمونا جادا في سياق ساخر هازل لثولند مضمون أكبر يسخر من زيف الأول ، ويجعل الأول عنصرا وجزءا من الشكل ، والمعنى لا يكون جزءا من اللفظ •
 (٩٥٤) نفسه - ص ٥٨ •
 (٩٥٥) نفسه - ص ٦٤٦ •

بهذا الرمز رمز الوعاء ، أو أن يكون فدرا أو ستارا يكشف عما وراءه كما كان الجاحظ يقول (٩٥٦) . وهذا معناه أن مفهوم الابداع الفنى لا يصل فحسب بين الحدين : اللفظ والمعنى ، فى قضية واحدة ، لكنه أيضا يصبغها بصبغته ، ويجعل اللفظ تارة ستارا سقيفا ، أو مرآة تُعكس قوة الطبع المبدع ، ويجعله تارة أخرى أصباغا نجمع .

وعلى وجه الاجمال لقد نعمل الخطاب النعدي القديم على بناء فضبة عقلية من اللفظ والمعنى ، نتضام مع قضايا أخرى لتكون أدوات للتفكير فى مشكلات الأدب ، بانها هذه القضية بمصطلحات ، ورموز ، وعلامات أسسها الخطاب القديم ، وصاع بها المركب المتألف من اللفظ والمعنى ، وكان مفهوم الابداع الفنى رابطة بين حدى القضية (٩٥٧) ، وكانت القضية ، بجميع العلامات الدالة عليها ، فضبه عقلية ، وعلامة من علامات الخطاب فى نفس الوقت ، تعكس علاقة الانسان بالعالم التى تكون هذا الخطاب فى ضوءها .

(٩٥٦) البيان والتبيين - ٦٨/١ حيث يرى ان البان اسم جامع لكل ما كشف « قناع » المعنى .

(٩٥٧) كان مفهوم الابداع هو الرابط بين اللفظ والمعنى بالنسبة لفلسفة الفن فى العهد القديم ، أما بالنسبة لفلسفة اللغة فكانت فكره « الوضع » - كما تقدم - هى الرابط .

- ٤ -

السرفقات

(أ) رأى الباحثون فى السرقات فكرة الأصالة والابتكار (٩٥٨) .
وفى هذا التصور ما يدل على أن قضية الطبع والصناعة لا تحتكر مفهوم
الابداع فى النقد القديم ، فالمفهوم حاضر فى قضايا عدة . وما يراه
الباحثون كاف الآن فى انبأ حضور مفهوم الابداع فى قضية السرقات .

ويبدو أن الباحثين قد أرادوا أن يخضعوا السرقات لما خضعت له قضية
اللفظ والمعنى من تقسيم النقاد الى فرق نمايز مواقفها بشأن القضية .
وراح النقاد يميزون بين فريقين : فريق من المتسامحين ، آمال الآمدى ،
والقاضي الجرجاني ، وحازم القرطاجنى ، لا يتشددون فى الاتهام بالسرقة ،
ويستخدمون ألفاظا مثل الأخذ بدلا من السرقة والاغارة والغصب . أما الفريق
التانى فمن المنعصبين ، آمال الحاتمي ، وابن وكيع ، والعميدى ، يكترون
من الاتهام ، ويستخدمون فيه أشد الألفاظ المحملة بالاستنكار
الخافى (٩٥٩) .

ومع هذا فلعلنا لاحظ الدكتور هدارة اتفاق التأليف القديمة فى
مشكله السرقات ، ولاحظ وجود تماثل فى النظريات العامة للمشكلة (٩٦٠) .
ولعلنا لا نبعد عما يلاحظه كثيرا حين نقول ان الاتفاق فى التأليف ، والتماثل
فى النظرة العامة ، هما مظهر وحدة القضية ، وطبيعتها الخاصة فى الخطاب
النقدى القديم .

(ب) ولقد أسار الباحثون الى انصال القضية بقضية اللفظ
والمعنى (٩٦١) . وأساروا الى اتصالها بالخصومة بين القدماء

(٩٥٨) انظر : د. طانة : السرقات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية
ومعناها - ط ٢ - الأملو المصرية - ١٩٧ م ، د. هدارة : مشكلة السرقات - ص ٢٤٥ -
٢٥٤ ، د. سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة - ص ٧١ ، د. القطر : مفهوم الشعر عند
العرب - ص ١٤٤ . وما بعدها ، إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو - ص ٢٣٤ .
(٩٥٩) انظر فى هذا التقسيم : د. احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب -
ص ٣٩ ، د. طانة : السرقات الأدبية - ص ٣٤ .
(٩٦٠) د. هدارة : مشكلة السرقات - ص ١٧٦ .
(٩٦١) د. هدارة : مشكلة السرقات - ص ١٧٧ - ١٩٥ - ٢٠٣ ، د. عبد الواحد
حسن : قضايا النقد الأدبى - ص ٢٨٧ .

مفهوم الابداع - ٣٢١

أشارت إليها المصادر ولم تصلنا ، أولها كتاب ابن كناسة : سرقات الكميت من القرآن وغيره ، بعده كتاب ابن السكيت في سرقات الشعراء ، بعده الزبير بن بكار في اغارة كثير على الشعراء (٩٦٨) . وفي كلام ابن سلام ما يدل على أن دراسة القضية قد بدأت مع بداية التأليف العلمي ، ومحاولة التحقق من صحة الروايات قبل مرحلة الحصومة ، وقبل ابن كناسة . ولابن سلام عبارة لافتة ، يقول : « وقد اختلف الناس والرواة فيهم (أى شعراء الجاهلية والاسلامية) فنظر قوم من أهل العلم بالشعر ، والنفاذ في كلام العرب ، والعلم بالعربية ، اذا اختلف الرواة فقالوا بآرائهم ، وقالت العشائر بأهوائها ، ولا يقنع الناس مع ذلك الا الرواية عن تقدم . » (٩٦٩) فالرجوع الى شعر المتقدمين كان مطلباً شعبياً ، ولم يكن اختلاف الرواة والعلماء مزهداً للناس في طلب القديم ، بل مضوا - في شغف - يأخذون عن كل صحفى يحمل صحيفة من الشعر الجاهلى أصيلاً أو مفتعلاً . ونمت الأهواء ، ونمى الشغف الحاجة الى الوضع والانتحال . ومثل هذا الشغف الذى كان يحرك الناس تجاه القديم ، والذى يبدو أن المبدعين قد خرجوا عليه باصرارهم على اقامة مذهبهم الخاص ، لا ينهض بغير دوافع اجتماعية عامة ترجع الى علاقة الانسان بالعالم ، وشعوره بالتماثل بين العلاقة القديمة الجاهلية ، والعلاقة الحديثة ذات الطابع الملكى (٩٧٠) . هذا التماثل معناه أن المحدث منظور اليه من خلال القديم ، أى أن القديم أداة أو عدسة للرؤية والفهم . وفي هذا ما يوضح كيف كانت قضية السرقة أداة عقلية للتفكير فى الشعر ، وكيف كانت ذات امتداد وجذور فى تصور الانسان للعالم .

ولقد حاول الباحثون ، رد القضية الى دوافع محدودة ، فردها أحدهم الى دافعين : أحدهما اتصال النقد بالثقافة حيث يحاول السافد أن يثبت كفاءته وسعة اطلاعه ، والآخر هو الموضوع لنظرية استنفاد القدماء للمعاني ، مما يضع الشاعر المحدث فى أزمة تحد من قدرته على الابتكار ، وتضطره الى أخذ معنى سابق ، أو التوليد منه (٩٧١) . والتفت باحث ثان الى جاهلية الظاهرة فردها الى الالتزام بقيود عامة فى بناء القصيدة تضيق على الشاعر مجال القول (٩٧٢) . وحاول الدكتور هدارة أن يعلل القضية فردها الى أربعة موضوعات : طبيعة الرواية والرواة - عمود الشعر ونهج

(٩٦٨) د. هدارة : مشكلة السرقات - ص ٧٦ .

(٩٦٩) طبقات ابن سلام - ٢٤/١ .

(٩٧٠) يراجع عن هذا الشعور ما سبق أن ذكرناه عن الظهور الثانى لمفهوم الالتقاء

فى القسم الخاص بالمفهوم الاول .

(٩٧١) د. احسان عباس : تاريخ النقد عند العرب - ص ٣٩ .

(٩٧٢) د. منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى - ص ٣٣٤ .

الفصيصة - الاختلاف حول اللفظ والمعنى - الخصومة بين القدماء والمحدثين (٩٧٣) ، ثم عاد وحاول أن يفسر القضية فردها الى أربعة أمور : اساءة تفسير الابداع الفني - عدم الامام الكافي بالاطار الشعري - أو الشغافى - عدم الفهم التام لقضية الأصالة والتقليد (٩٧٤) . وفى جميع الأحوال فاننا نحيل القضية الى قضية أخرى تحتاج بدورها الى تحليل أو تفسير ما لم نصل بالاحالة الى حدود علاقة الانسان بالعالم بملاساتها المعتسدة .

(ج) وللدكتور هدارة الفضل فى توجيه الانتباه الى المقارنة بين مفهوم السرقة عند نفاذ العرب ، ونظيره عند الأوروبيين (٩٧٥) . ولقد أخذ يفرق فى النفاذ الأوربى بين مفهومين : السرقة Plagiarism والمحاكاة Imitation والأفضل أن نجعل المقارنة بين مفهومى : السرقة ، والاستعارة أو الاقتباس Borrowing ذلك أن المحاكاة فى الواقع ضرب من الاقتباس . ولقد عرف سى . ت . أونونز C. T. Onions السرقة بأنها : « تخصيص ونشر خاطئان بوصف العمل خاصا بناسره » وكان المؤلفون الجاريون فى العصر الاليزابنى يسرقون مسرحيات الآخرين وينشرونها بوصفها خاصة بهم . وأصبح هذا النوع من السرقة نادرا بفضل كفالة المانون لحقوق المؤلف (٩٧٦) .

أما عن مفهوم الاستعارة ، فهو مفهوم عام يلخصه جوته فى محادثاته مع ايكرمان فيقول : « هناك علاقة ، أو نسب أو انتقال من . فاذا نظرت الى كاتب كبير فانك عادة سوف تجده قد استخدم ما كان حسنا عند أسلافه ، وهذا ما يجعله عظيما . ولا ينبع رجال مثل رافائيل من الأرض . انما حذورهم ممتدة فى التراث ، وفى أفضل ما أنتج قبلهم » (٧٧) .

أما عن كولردج فقد أشار الى الاستعارة بوصفها « خطاطيف وعيون الذاكرة » ، حيث يخزن المبدع ، ويملا عقله بالخبرة ، وابتكارات الكتاب الآخرين . يعلم نفسه منهم وخلالهم . وينضج العقل المبدع هذه المعرفة ، ثم يسمح لها بأن تذوب ، حتى يصل الى ما يسميه هنرى جيمس « الارادة العميقة لنشاط العقل اللاواعى » (٩٧٨) .

(٩٧٣) د هدارة : مشكلة السرقات - ص ١٨٣ وانظر فى تفصيل ذلك الفصل الثالث من الكتاب ص ص ٢٦٩ - ١٨٥ .

(٩٧٤) د هدارة : مشكلة السرقات - ص ص ٢٤٥ - ٢٧٥ .

(٩٧٥) المصدر السابق - الفصل الرابع عن المقارنة بين بحوث النقاد العرب والأوربيين فى السرقات - ص ص ٢١٩ - ٢٤٠ .

Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 506. (٩٧٦)

Ibid. (٩٧٧)

Ibid, p. 508 (٩٧٨)

وهذا ما كان يفكر فيه جونسون في « الاكتشافات » حين ذكر أن
الكاتب يستفيد من أسلافه : « لا بوصفه مخلوقا يلتمهم ما يعطى له ، خشنا ،
نيثا ، أو غير صالح للهضم ، ولكنه يتغذى بشهية ، وله معدة تمزج ،
وتقسم ، وتحول كل شيء الى غذاء » (٩٧٩) .

وعلى هذا نقول ان كل المبدعين يعينون خلال المبدعين الآخرين ،
وكل مبدع سارق ، أو مستعير - بالمعنى العريض للكلمة - من غيره .

ومن الجلى أن التنسابة بين الفهمين كبير ، وإن كان العرب لم يلجأوا
الى القانون لحسم الأمر .

لكن الفارق يصبح كبيرا عندما نلاحظ كيف انحل مفهوم السرفة
والاستعارة عند المحللين الى طائفة من المناهج ، تعالج التأثير والأتار ،
أو الأسباب والنظائر ، بين المبدعين ، فى لغة واحدة ، أو لغات متعددة ،
فى دولة واحدة ، أو دول مختلفة ، ويجمع هذا كله عالم الأدب الممارن .
ومن جهة أخرى حل محل مفهوم الاقتباس أو الاستعارة منهج النصاص الذى
يسمى نفسه بتخارج وتداخل النصوص من بعضها وفى بعضها .

(د) السرقة مفهوم من مفاهيم الخطاب النقدى القديم ، فكيف
يصبح قضية وحده ؟ اننا نستطيع أن نضع أمام السرقة حدا مقابلا له يتمثل
فى مفهوم الابداع الفنى نفسه . وقد يقال ان العرب لم يبلوروا مصطلحا
خاصا للابداع ، فكيف يكون حضوره فى قضية هو موضوعها لا محمولها ؟
الواقع أن مفهوم الابداع الفنى كان له فى الخطاب القديم حضور ملموس .
وكان يتجلى فى مصطلحات وعلامات عامة شاملة مثل كلمة الصناعة .
وبسأن كلمة السرقة فلقد قابلها فى الخطاب القديم ألفاظ مثل الابداع
(من طاب البديع) ، والاختراع ، والنوليد ، وما الى ذلك مما يشير بوضوح
الى مفهوم الابداع . ولبس هذا فرضا نؤول به مشكلة فردية لتصبح
ثنائية . الموقف هنا مختلف عن موقف الدكتور احسان عباس حين افترض
فى المشكلات التى أثارت النقد القديم صفة الازدواج ، فظهرت مشكلة
الأصالة والانتحال ، ثم تحولت الى مشكلة القدم والحدان ، ثم ظهرت
مشكلة الموازنة بين طريقتين من الشعر ، أو بين شاعرين مثل العباس
ابن الأحنف والعتابى ، أو أبى تمام والبحترى . فلما انتهى الى المعركة التى
دارت حول المتنبنى لاحظ أنها لم تكن ثنائية بطبيعتها ، لأنها كانت منبعشة
عن عداة شخصى للمتنبنى ، لكنه عاد فتناولها فأصبحت مشكلة ثنائية ، وهى
وضع التراث كله جملة فى ناحية ، ووضع شعر المتنبنى فى ناحية أخرى ،

والموازنة بينهما بهدف اخراج شعر المتنبي من دائرة الشعر جملة ، كما فعل النقاد المتأخرون في الأندلس من شيوخ ابن خلدون (٩٨٠) .

ان مفهوم الابداع الفنى هو الحد المقابل لمفهوم السرقات ، دون أن يكون فى هذا القول أى تاويل ليس فى حقيقته الا فكرة ندخلها على النص القديم ، أكثر مما هى مستعملة حاضرة فيه .

ويبدو أن هذا ما شعر به الدكتور عبد القادر القط حين درس السرقات تحت عنوان « الأصالة » (٩٨١) . وهذا يؤكد صحة الاقتران بين مفهومى السرقة والابداع . ومن الملحوظ أن الناقد لم يستخدم مصطلح الأصالة استخداما منتظما ملموسا ، أما الابداع فقد استخدمه خاصا بطلب البديع ، ومحلا بمعنى الابتكار فى بعض الأحيان ، وان لم يصل الى أن يبلوره مصطلحا خاصا بمفهوم الابداع الحاضر فى النصوص النقدية القديمة .

وبتحليل نموذج من النقد القديم نستطيع أن نرى مصداق قولنا ان قضية السرقة والابداع كانت حاضرة فى الخطاب القديم . يقول ابراهيم ابن المدبر صاحب « الرسالة العذراء » لمن ليس له طبع فى « البلاغة » :

« ولا تطمح فيها باستعارتك ألفاظ الناس

وكلامهم ، فان ذلك غير مشهر لك ولا مجد عليك .
ومن كان مرجعه فيها الى اغتصاب ألفاظ من تقدم ،
والاستنشاء بكوكب من سبقه ، وسحب ذيل حلة
غيره ، ولم يكن معه أداة تولد له من بنات قلبه
ونتائج ذهنه ، الكلام الحر والمعنى الجزل ، فلم يكن
من الصناعة فى غير ولا نفير » (٩٨٢)

تشير ألفاظ « الاستعارة » و « الاغتصاب » ، وصورتا « الاستنشاء بالكوكب السابق » ، و « سحب ذيل حلة الغير » ، الى مفهوم « السرقة » . ومن الطريف أنه يستخدم لفظ « الاستعارة » ، الذى وجدنا له نظيرا أوروبا (٩٨٣) . كما يجمع بين لفظ هادى مثل « الاستعارة » ، وآخر

(٩٨٠) د. عباس : تاريخ النقد عند العرب - ص ٢١ - ٢٢ .

(٩٨١) د. القط : مفهوم الشعر عند العرب - ص ١٣٩ - ١٦٢ .

(٩٨٢) الرسالة العذراء - ص ٣٠ .

(٩٨٣) لعل الصلة بين كلمة « الاستعارة » ومفهوم السرقة تكشف لنا عن منشأ فكرة

« الاستعارة » بالمعنى البلاغى القديم ، وعن منبعها فى مفهوم الابداع الفنى ، ولعل هذا الكشف ضوء جديد نلقيه على مصطلح الاستعارة فيظهر به جانب خفى .

شديد مثل « الاغتصاب » ، مما يدل على أن الأمر ليس أمر تصنيف النقاد الى متساهلين ومتعصبين ، انما هو مفهوم واحد للسرقة ، وقضية واحدة للسرقة والابداع ، تتردد في الخطاب القديم . أما عن كلمة « أداة » فتعني في الخطاب القديم المعارف ، والعلوم التي يساعد تحصيلها على تنمية الملكة المبدعة ، وتوصل الى حد النجاح في « توليد » المعاني . والفاظ التوليد ، والصناعة ، تشير الى حضور مفهوم الابداع . فالمبدع لا يعتمد على الاستعارة والاغتصاب ، وانما يعتمد على أدواته في التوليد والصناعة . ومن المرجح أن صلة مفهوم السرقة بمفهوم التعليم صلة تقابل ، كما يظهر في هذا النص ، هي علة انتهاء موضوع السرقات الى أن يصبح بابا محددا ملحقا بأبواب البديع آخر كنب البلاغة العربية (٩٨٤) . وهذه الصلة – من جهة أخرى – من مظاهر النحولات الدلالية في النص التي تنتقل من محاور السرقة والتوليد ، الى محاور القديم والمحدث ، الى محاور الطبع والصناعة أو التعليم ، في يسر شديد ، لا تكاد ندركه العين .

(هـ) كان الابداع موضوعا دائما للتفكير . وكان مفهوم السرقة نعنا محمولا عليه ، فالابداع في جوهره أخذ ، أو سرقة ، أو غصب ، أو ما الى ذلك من مصطلحات . وقراءة المصادر المتأخرة تكشف عن طبيعة القضية على نحو دقيق .

السرقة عند القزويني اتفاق القائلين (المبدعين) ، لا في الغرض على العدم ، بل في وجه « الدلالة » ما لم تكن « الدلالة » مما يشترك الناس في معرفته ، وبشرط أن تكون الدلالة خاصة غريبة ، أو عامية خرجت بوجه من التصرف عن الابتدال الى الغرابة (٩٨٥) .

وفي هذا التصور حضور لقضية اللفظ والمعنى ، فالسرقة تقع في المعنى المقيد بوجه من « التصرف » اللفظي . وفيه فائدة تتمثل في التمييز بين الغرض « على العموم » ، من حيث هو المعنى العام ، والدلالة ، ويبدو أنها مسنوى أخص من المعنى العام ، أو هي المعنى الثاني من الأول .

واذا كان الناس يشتركون في المعرفة ، فإن المبدع له « طبع » « خاص » ، أو معرفة « خاصة » « غريبة » ليست « عامية » ، أو مبتدلة ، فحضور مفهوم الابداع في مقابل السرقة واضح في هذا التصور . ومن الطريف أن نحولات كلمة السرقة بين الايجاب والسلب ، الاعجاب والنفور ،

(٩٨٤) انظر التلخيص للقزويني حيث يضع « خاتمة » لكتابه في السرقات الشعرية
ص ٤٠٨ – ٤٢٩ .
(٩٨٥) التلخيص – ص ٤٠٨ – ٤٠٩ بشيء من الاختصار .

التحبيذ والادانة ، واضحة هنا . فالسرقة النية هي أخذ الدلالة العامة المنسوبة مع اخضاعها « للتصرف » محل اعجاب وتحبيذ ، والسرقة التي هي أخذ بلا « نصرف » أمر معيب . ومن شأن « التصرف » أن يجعل الأخذ خفياً . لهذا مضى الفوزيني يشرح نوعي السرقة : الظاهر والخفي . ولهذا تميزت كلمة السرقة من سائر الكلمات بما تعلية من شأن الاخفاء ، فالسرقة « أخذ الشيء من الغير على وجه الخفية » (٩٨٦) . ومن هنا كانت فائدة دراسة السرقاب عند ضياء الدين ابن الأثير هي نعلم هذا الاخفاء ، مادام الآخر لا يستغنى عن الاستعارة من الأول (٩٨٧) .

وضياء الدين يفكر في البلاغة والأدب من خلال قضية السرقة والابداع ، فينكر أن يكون علم البيان « مأخوذاً » بالاستقراء من أسرار العرب ، بل هو عنده « مأخوذ » بالنظر وقضية العقل ، لأن مبدعي الفصاحة والبلاغة الأول من العرب لابد أنهم اعتمدوا على النظر لا الاستقراء ، اذ انهم غير مسبوقين (٩٨٨) . ولفظ الأخذ هنا شبيه بما كان عند حازم القرطاجني . مرتبط بمعنى الابداع ، وانما اكتسب هذه الدلالة من طبيعة الفضة التي يتم التفكير من خلالها . ومن المؤكد أن في هذا التحول الدلالي لكلمة الأخذ ما يكشف عن الافتقار الى مصطلح دقيق محدد واحد للإشارة الى مفهوم الابداع . فلقد ظل الابداع - كما يقول نجم الدين بن الأثير - « أن يأتي المتكلم في كلامه بأنواع من البدع في قلل من اللفظ » (٩٨٩) فأصبح مفهوم الابداع متسعاً في الخطاب القديم ، تدوول وركب في قضايا ، وأثار حيوية في الخطاب ، ولم يحصل لنفسه على وجود مستقل مكتمل المعالم ، بل ظلت ملامحه موزعة في جميع جنبات الخطاب . ومن هنا تعددت الألفاظ التي تحمل معنى الابداع . منها الأخذ بمعنى الابداع حيناً ، ويعني السرقة حيناً . ومنها السرقة تعني الابداع بحمل خفية حيناً ، وتعني الأخذ المعجب حيناً . ومن هنا كانت دراسة التحولات الدلالية في النص النقدي القديم دراسة سائقة لفهم الخطاب التراثي .

وما أشرنا اليه من قبل بوصفه التماثل في النظرات العامة للثقافة ازاء قضية السرقات ، هو في الواقع وحدة القضية . الابداع موضوع والسرقة محمول ، وكل ابداع ينطوي على نوع من السرقة ، أو الأخذ ، أو الاستلham . هذه الفكرة هي محمل الرسالة التي أرادها الخطاب القديم

-
- (٩٨٦) الشرف الجرجاني : التعريفات - ص ١١٨ .
 (٩٨٧) ابن الأثير (ضياء الدين) . المثل السائر - ٢١٨/٣ .
 (٩٨٨) المثل السائر - ٩٥/١ .
 (٩٨٩) ابن الأثير . نجم الدين أحمد بن اسماعيل : جوهر الكنز - تج - ص ٢٠ زغلول سلام - الاسكندرية - منشأة المعارف - بدون تاريخ - ص ٢٣١ .

من قضية الابداع والسرقة • أما الاختلاف بين النقاد فيمكن في تصورهم للمفاهيم لا للقضية ذاتها •

وإذا عدنا الى ابن طباطبا نجده يقرر هذه القضية حين يقرر كسائر النقاد أن الشاعر الذي يأخذ المعنى فيبرزه في أحسن الكسوة يفضل على صاحب المعنى ، ولا يعاب على هذا الأخذ (٩٩٠) • بل ليوجب على الشاعر أن يديم النظر في الأشعار التي اختارها النقاد له :

« فإذا جاش فكره بالشعر أدى اليه نئاسج ما
استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك
النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي
تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته
سبيل جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب
عن أشلاط من التاييب تدبيرة فيستغرب عيانه ،
ويغمض مستبطنه • • » (٩٩١) •

الشعر هنا منظور اليه من خلال قضية الابداع والسرقة • الشعر ابداع ينطوى على نوع من الأخذ، أو الاستفادة • ومبدأ الخفاء ، أو الغموض ، أو الاستغراب ، واضح • فجودة الأخذ تتحقق اذا كان خفيا نستغرب به ، ويغمض علينا ، ولا نعرف من أين استنبطه ، أو استبطنه الشاعر ! • وهذا كله مرتبط بنصور للابداع يفضى الى انتاج نص هو اطار من الأصباغ ، أو يفضى الى القول ان الابداع انتاج أصباغ وسبائك وطب •

وهذا التصور الذي يربط قضية الابداع والسرقة (أو الابداع «سرقة») بتصور الابداع انتاجا لأصباغ ، هو ما كان يحرك الرازي حين قال في نهاية الايجاز :

« ولا يفرنك قول الناس ان الشاعر أخذ المعنى
من شاعر آخر فان ههنا تسامح منهم والمراد أن
المعنى المدلول عليه بالدلالة المنصوية واحد فاما أن
يكون المدلول عليه بالدلالة الوضعية واحدا فذلك لا
يكون الا الترجمة » (٩٩٢) •

فمراد الرازي من أن الأخذ وصف متسامح من الناس ، لبس نقى الأخذ أصلا ، لكن المراد أن الأصباغ لا تتطابق الا في السرقة • الرازي ينفي

(٩٩٠) ابن طباطبا : عيار الشعر - ص ١٢٣ •

(٩٩١) نفسه - ص ١٤ •

(٩٩٢) الرازي : نهاية الايجاز - ص ١٠٩ •

الآخذ عن الدلالة الوضعية ويسميه ترجمة ، لأن دلالة كلمة على معنى لا آخذ فيها عندهم . أما الدلالة المعنوية - وهي كما وجدنا عند القزويني شيء متميز من الغرض العام ، أو المعنى الكلي - فقد نتشابه ، أو تتحد . والدلالة شيء يتولد بالنظم ، الذي يؤول الى تركيب من أصباغ ، وهذا ما عبر عنه الرازي حين أشار في التمهيد لهذا النص الى نسج الديباج ، وصوغ السوار .

وابن رشيق أظهر تحديدا حيث يقول :

« والسرق أيضا انما هو في البديع المخترع
الذي يختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة
التي هي تجارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم
ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده
أن يقال انه آخذه من غيره » (٩٩٣) .

أما عن بناء تصور للشعر مركب من مفهوم الابداع ومفهوم السرقة فهو واضح في النص . السرقة في طرف النص : أوله وآخره (بلفظ الآخذ) ، والابداع في الطرف الثاني (بالفاظ البديع ، والاخترع ، واختصاص الشاعر ، ونفي الاشتراك في المعاني) . وضروب التحويلات والاحالات من الابداع والسرقة الى عمود الشعر والبديع ، الى اللفظ والمعنى ، الى الخاص ، والمشارك بمفهوم طبقي ، ظاهرة في النص . لا سرقة في عمود الشعر ، السرقة في البديع . والمفهوم الطبقي ، الذي يقوم على أساس اجتماعي لا يحلو من أرسنقراطية ، أو اقتطاعية ، أو بوجوازية ، والذي من قيمه الخاصة تفضيل ما يعلو على تصورات « العامة » ، والذي يدعو الى التعالى على الناس والالتحاق بقيم الطبقة العليا ، صاحبة السلطة ، ظاهر في النص ، تفصح عنه قضية الابداع والسرقة ، وتنتج به على آفاق علاقة الانسان بالعالم ، وتكشف عن طبيعتها كبناء علامي يكتسب هذه العلاقة المعقدة . وربما جاز القول ان الدعوة الى محبة ما يسمى بالسرقة الجيدة الحفية تنطوي على تمرد ، أو ثورة ، أو سخرية ، من قيم البناء الطبقي القديم ، الذي انطوى في بعض طبقاته على حب للملكية ، وحرص عليها ، وخوف من « اغتصابها » .

ومهما كان الأمر فان نفس ابن رشيق واضح الدلالة على ربط قضية الابداع والسرقة بتصور الابداع انتاجا لأصباغ ، فقد كان البديع عنده يعني محسنات ، أو أصباغ الكلام كلها بغير تميز بين بيان ، وبديع ، ومعاني ، كما فعل البلاغيون المتأخرون كالقزويني مثلا .

والموقف مختلف عند رجل الجاحظ . يقول :

« ولا يعلم في الأرض شاعر تقادم في تشبيهه
مصيب تام ، وفي معنى غريب عجيب ، أو في
معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلا وكل
من جاء من الشعراء بعده أو معه ، أن هو لم يعد
على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره ، فإنه لا
يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكا فيه
كالمعنى الذي تمنأزعه الشعراء فتختلف الفاظهم
وأعاريف أشعارهم ، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك
المعنى من صاحبه . أو لعله أن يجحد أنه سمع
بذلك المعنى قط ، وقال أنه خطر على بالي من غير
سماع ، كما خطر على بال الأول . هذا إذا قرعوه به
، إلا ما كان من عنثرة في صفة اللباب ، فإنه وصفه
فاجاد صفته فتحامي معناه جميع الشعراء » (٩٩٤)

وكلام الجاحظ هنا يبدو متشابهاً تماماً مع كلام ابن رشيق ، ومع
سائر النقاد . أما الفارق فإنما يكمن في تصور الابداع . فالجاحظ يتحدث
عن اصابة التشبيه ، وشرف وكرم المعنى ، بما يعنى نحيل النص سمات
الطبع المبدع من قدرة على الاصابة ، أو من شرف أو كرم . وهناك فارق آخر
في تصور السرقة ، فالجاحظ يرى فيها « استعانة » بالمعنى ، والاستعانة
مفهوم من مفاهيم ما يمكن أن يسمى بأمراض الابداع ، فالسرقة نوع من
معالجة حالة العي . حين يمنع الابتكار ، فيستعان عليه بالأخذ . وفي
إشارة الجاحظ الى فكرة الموارد ، أو توارد الخواطر ، أو ما كان يسمى
بوقوع الحافر على الحافر (٩٩٥) ، الماحة الى فكرة الابداع بمعزل عن
السرقة أو « السماع » ، فكان الشاعر يؤكد قدرته الخاصة ، وتمكن طبعه
بأثبات التوارد ونفى الأخذ . وفي فكرة الاستعانة ما يشير الى سمات
الطبع من حيث يراد له القوة . وفي الموارد ما يشير الى سماته من حيث
يراد له التعويل على الذات وحدها دون سرقة . والموارد مفهوم جاهلي
ادعاه الناس بين امرئ القيس وطرفة ، وربما كان الناس وقتها يرون
فيها ايجاء من جنى واحد لشاعرين . وفي إشارة الجاحظ الى عنثرة
ما يوحى بالشعور بالأصل الجاهلي لقضية السرقات . وكلام الجاحظ
واضح في أن المشكلة كانت قائمة بين الشعراء والناس ، أما النقاد
المنهجون فكانوا يرون في المشكلة قضية عقلية مركبة واضحة يتم التفكير

(٩٩٤) الجاحظ : الحيوان - ٣/ ٣١١ .

(٩٩٥) ابن الأثير : المثل السائر - ١/ ٥٩ ، ابن رشيق : العلمة - ٢/ ٢٨٩ .

في الشعر خيالها • أما الجاحظ فهو من النقاد الذين كانوا يرون في الابداع انتاجا لنص يعكس سمات الطبع •

أما عن قدامة فلم يضع بابا أو فصلا عن السرقات، لكنه فكر في قضية الصدق والكذب في الشعر من خلال قضية الابداع والسرقة فقال : « الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا ، بل انما يراد منه اذا أخذ في معنى من المعاني كائن ما كان أن يجيده في وقته الحاضر ، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر • » (٩٩٦) لكن قدامة ، اذ يأخذ بفكرة الاجادة ، فإنه يطرح مفهوما يحاول به أن يجمع بين تصور الابداع اظهارا لسمات الطبع في نص من حيث قدرة الطبع على الاجادة ، وتصور الابداع انتاجا لأصباغ من حيث ان النص الجيد عامر بالأصباغ التي كان يسميها « النعوت » • ولقد ظهرت قضية الابداع والسرقة ههنا في لفظين : « أخذ » وهو هنا بمعنى أبدع ، والثاني هو ينسخ ، وقد تحول النسخ فيما بعد الى مصطلح من مصطلحات السرقة (٩٩٧) •

أما الآمدي فلقد ذكر كجميع النقاد أن العلماء لا يرون سرقات المعاني من كبير مساويء الشعراء خاصة المناخرين ، وأن باب السرقات ما تعرى منه متقدم ولا متأخر (٩٩٨) • وأخذ ينافش أبا الضياء بشر بن يديي فيما كتبه عن سرقات البحتري من أبي تمام ، وعابه لأنه خالف السرقة مع ما ليس بسرقة ، فام يعلم أن السرقة انما هي في البديع المخترع لا في المعاني المشتركة بين الناس (٩٩٩) • وكلام الآمدي هنا هو ما نقله ابن رشيق في العمدة واعتمد عليه • لكن هدف الآمدي لم يكن استقصاء الأصباغ التي يجمعها النص ، بل التمييز بين السرقة المستهجنة والأخذ الذي يعين طبع المبدع على ابداع ما يتجاوز به السابقة عليه ، والوصول من هنا الى اظهار تجليات الطبع المبدع في النص ، والموازنة بين أبي تمام والبحتري من هذه الجهة •

وموقف القاضي عبد العزيز الجرجاني في الوساطة لا يختلف عن موقف الآمدي في الموازنة ، فهو يميز بين السرقة وما ليس بسرقة ، ويؤكد أن المشترك عام الشركة كحسن الشمس والقمر ، وأن ما سبق المتقدم إليه ، ثم تدوول فكثير واستعمل أصبح كالأول ، لا سرقة فيهما (١٠٠٠) •

(٩٩٦) قدامة : نفد الشعر - ص ٦٨ •

(٩٩٧) ابن الأثير : الملل السائر - ٢٢٢/٣ ، ص ص ٢٣٠ - ٢٣٤ •

(٩٩٨) الآمدي : الموازنة - ٣١١/١ •

(٩٩٩) نفسه - ٣٤٦/١ •

(١٠٠٠) الجرجاني : الوساطة - ص ١٨٥ •

وأوضح أن متنازعي المعاني يتفاضلون بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر ، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بزيادة اهتدى لها ، فيريك المنسرك المبتذل في صورة المبتدع المخنوع (١٠٠١) . وفي هذا أخذ بفكرة الطبقات من حيث تشير الى تراتب قوى المبدعين ، بفضل اهتمامهم ، التي تجعل نصوصهم مجالاً لسمات طبعهم . وفيه ادراك لفكرة الخفاء من حيث ينجح المبدع في اخفاء الأخذ . يقول القاضي الجرجاني :

« والسرق - أيديك الله - داء قديم ، وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمده على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً كالثوارد ٠٠٠ ، وإن تجاوز ذلك قليلاً في الفموض ما لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ ، ثم تسبب المحدثون الى اخفائه بالنقل والقلب ، وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال ، والتصريح في أخرى ، والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم اذا أخذ معنى أضاف اليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وابداع مثله » (١٠٠٢) .

وهذا النص يؤكد أن الظاهرة قديمة ، قبل نشأة المستوى المنهجي من النقد ، وأنها تتعلق بالمستوى المذهبي على الخصوص ، وإنما النقد يجيبون على أسئلة متارة في المجتمع خارج النقد المنهجي . وفكرة الخفاء والاختفاء واضحة في النص . والجرجاني يذكر الوسائل التي تسبب ، أو توسل ، بها المحدثون في الاختفاء كالنقل ، والقلب ، وما الى ذلك . ولعل هذا التحديد وأمناله ما حدا بالدكتور غنمي هلال الى القول ان النقد القديم لم يكن اشادة بأصالة الكاتب ، ولكنه كان تلقينا لكيفية الاغارة على معاني الأقدمين ، والتلطف فيها حتى يخفى على قارئها ما بها من تكرار مملول (١٠٠٣) . ومن الواضح أن نص الجرجاني نموذج على اشادة القدماء بالابداع . واذا كان المراد من الأصالة - كما يريد منها علماء النفس أمثال جيلفورد - القدرة على تقديم استجابات ماهرة ، أو غير

(١٠٠١) نفسه - ص ١٨٦ .

(١٠٠٢) الوساطة - ص ٢١٤ .

(١٠٠٣) د. غنمي هلال : النقد المنهجي عند العرب - ص ٢٣٨ .

شائعة (١٠٠٤) ، فمن الصعب الحكم بانتفاء هذا المفهوم عن النص .
أما عن وسائل تحقيق السرقة المستحسنة ، أو وسائل إخفاء السرقة ، التي
ذكرها النص ، وأمثلة من النصوص ، فكانت تعكس بحث النقد القديم
عن نموذج تحليلي للنص . وكان لهذا النموذج قيمتان : أحدهما أن
تحليل النص معناه الكشف عن أصباغه، والأخرى أن التحليل معناه الكشف
عن سمات الطبع في النص - والجرجاني - على نقيض القزويني - يعالج
أسباب السرقة بوصفها مظاهر تجلي الطبع في النص . ومن علامات هذا
الفهم رجوع الجرجاني الى فكرتي الاستعانة والاستمداد . في هاتين
الفكرتين تصور للسرقة يؤذن بأنها اجراء للمعالجة معوقات الابداع . ومن
هنا فان قوة الطبع تحاول أن تتجلى في النص ، والسرقة اجراء لتحقيق
هذا التجلي .

أما عبد القاهر الجرجاني فهو المصدر الذي استقى منه السكاكي
والقزويني وسائل البلاغيين بعد القزويني فهمهم للسرقات الذي جعل منها
صبغا بديعيا ، أو خاتمة للتأليف العلمي في علم البديع ثالث علوم
البلاغة . فالسرقة عند عبد القاهر - كما هي عند القزويني ، وب نفس
الألفاظ - اتفاق لا في الغرض العام ، بل في وجه الدلالة ، بشرط
ألا يشترك في معرفة الدلالة الناس ، فكون خاصة غريبة ، أو عامية
تحولت بوجه من التصرف الى غريبة غير مبتذلة (١٠٠٥) . لكن عبد القاهر
لديه لفظة هامة، اذ يعطف السرقة والاخذ على الاستمداد والاستعانة (١٠٠٦)،
بما لهما من صلة بما يمكن أن يسمى بأمراض الابداع - كما تقدم . وفي
هذه اللفظة ربط صريح للسرقة بفكرة ظهور سمات الطبع قوة وضعفا في
النص .

ومهما وجهنا النظر الى هذا النقد أو ذاك ، فان قضية الابداع والسرقة
تظل حوارا بين مستويات اجتماعية ، يحتدم بينها التخاطب ، ويحاول
المستوى المنهجي أن يحسم الاضطراب الذي يلتمسه في المستويين الآخرين .

وتظل قضية الابداع والسرقة بتمييزها بين الخاص والعام، وبتمييزها
الأول على الثاني ، قناعا يخفي صراعات اجتماعية وطبقية معقدة ، تفصح
عن علاقة متشابكة أطرافها بين الانسان والعالم .

(١٠٠٤) د محيي الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين - دار المعارف -

١٩٨١ م - ص ٨٤ .

(١٠٠٥) عبد القاهر : الأسرار - ص ص ٢٩٣ - ٢٩٦ .

(١٠٠٦) نفسه - ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

الخاتمة

علينا الآن ختاماً للبحث أن نبلور ، فى نقاط محددة ، أهم النتائج التى يستخلصها البحث من مقدمانه وأدلتيه وبراهينه ، وأهم التوصيات التى يرى البحث وجوب الاهتمام بها فى مجال دراسات النقد القديم . ونستطيع أن نبلور هذه النتائج ، وهذه التوصيات ، فى النقاط الآتية :

١ - الوحدة أو التفتيت : ان التعامل مع النقد القديم بوصفه خطاباً اجتماعياً لأجدى وأصح من اتباع المنهج النقليدى فى التعامل معه الذى يغلب عليه الطابع التاريخى . ذلك أن فكرة الخطاب تستطيع أن تعيننا خير اعانة على التمييز بين مستويات للنقد لم يكن التمييز بينها ممكناً من قبل . وتستطيع أن تطلعنا على ما امتلأ به النقد القديم من حوار اجتماعى تفاعلت فيه عوامل مختلفة . وتستطيع برغم ذلك التمييز بين مستويات النقد ، وذلك التمييز بين عوامله الفاعلة المختلفة ، أن تحافظ على وحدة هذا النقد بوصفها وحدة الحوار الاجتماعى الذى تمجارب وتتداخل فيه الأصوات . وبفضل هذا التصور للوحدة لا يظل النقد نصورات ، أو تذوقات ، فردية ، أو شيئاً ساكناً كبركة بلا موج ، بل يمتلئ بالحياة والدينامية التى هى طابع كل ظاهرة من ظواهر الوجود . كما يمكن - بفضل هذا التصور - أن نحافظ على النظرة التاريخية فى دراسة تطور النقد ومفاهيمه ، داخل النظرة التحليلية التى تعنى بتمييز المفاهيم والمستويات ، فى سياق الجدل الاجتماعى ، وتهيب بعلاقة الانسان بالعالم مفسرة للظواهر الانسانية الخالصة كالنقد . وهذه هى الفائدة المنهجية الأولى التى نخرج بها من البحث ، ونوصى بتنميتها ومتابعتها فى دراسات النقد القديم . وقد يجوز أن نستشرف النقد الحديث والمعاصر فى ضوءها .

٢ - التمييز أو الإسقاط : ولقد برهن البحث فى مواضع عديدة على أن النسابة الظاهرى بين بعض المفاهيم القديمة وبعض المفاهيم الحديثة والمعاصرة ، لا يصمد للتحليل . هناك دائما تمايزات أكثر فاعلية فى الخطاب القديم من مواطن النسابة . ولا يلىق بالدراسة العلمية السليمة أن تغفل عن هذه التمايزات ، وتكتفى بالوقوف عند تشابهات محدودة ، تستغل فيها المفهوم الحديث والمعاصر على مفهوم قديم مميز منه . وهذه هى الفائدة المنهجية الثانية التى نفيدها من البحث .

٣ - فنية المفهوم أو شعرية : وإذا كان الدارسون يقولون على نقد الشعر فى التراث القديم ، ويحصرون مفهوم النقد فيه ، ويوحون أن الناقد القديم لم يكن يحمل فى ذهنه الا تصورا ناضجا أو غير ناضج للشعر من بين جميع الفنون ، فإن الكشف عن مفهوم للابداع فى النقد القديم مسند من تصور الناقد القديم لجميع الفنون شعرا أو غير شعر ، يصحح هذه الفكرة . ولقد ظهر فى كلام الناقد القديم عن الشعر نفسه اشارات وعلامات لا ينفل التحليل الصحيح للخطاب القديم عن أنها نجعل الى تصور عام للابداع فى جميع الفنون . ويعد البحث من هذه الوجهة مهيئا لدراسات مرجوة تناول نقد الشعر ، ونقد الموسيقى ، وسائر فنون العرب ، وتوظف لهذا الغرض المنهج الدقيق لتحليل الخطاب النقدي ، الذى ندعو اليه ، بحث تكامل الصورة ، وننتظم الملامح .

٤ - تمايز المفاهيم : وكما تتمايز مستويات الخطاب النقدي ، تتمايز مفاهيم الابداع الفنى بين المستويات ، وتتمايز داخل كل مستوى . بفصل الجدل الاجتماعى . وقد ظهر أن المستوى الاول للخطاب قد انطوى على مفهوم غيبى للابداع الفنى ، وأن المستوى المنهجى قد انطوى على مفهوم تجريبيى الطابع ، وأن المستوى المذهبى قد انطوى على مفهوم سجالى يتابع ما فى تحولات علاقة الانسان بالعالم من تغير قيمى فى المثل الجمالية العليا .

٥ - المفهوم الأولى : ويجب أن نفهم أن الأخبار التى لدينا عن شياطين الشعراء لا تجمع من بطون المصادر للاستطراف بها ، ولكنها ذات طبيعة نقدية لا نحدد ما دما نلزم بتصوير للنقد يؤول فيه الى خطاب اجتماعى خاص بالفن . ان شياطين الشعراء فكرة تتعلق بالمستوى الأولى من مستويات الخطاب النقدي . هذه الفكرة ليست جماع ما طرحه هذا المستوى ، لكنها جزء من كل ، هو التصوير الغيبى للابداع الفنى ، الذى انطوى على مفاهيم مختلفة أفرزها تطوره الخاص الذى شارك فيه الاسلام وما استنهضه من ثقافة ، وحضارة ، وعلاقات اجتماعية .

٦ - المفهوم المنهجى : ومن الخطأ الكبير أن نستخدم كلمة خطيرة

مثل « المنهج » استخداما هينا لا نخضعها فيه لما تستحقه من الفحص والنأمل . فالمنهج ليس « نالفا » لكتاب ، وليس « تنظيما » لمعارف ، وليس تحليليا لحكم يصدر عن الذوق الذى يتفقت من المنطق ، لكنه - فوق هذا كله - موقف معرفى منطقى ذو اجراءات تحكمها ضوابط عامة للموضوعية . وعلى أساس من هذا الفهم نستطيع أن نرى فى العلم القديم الصورة الأولى للمنهج التجريبي الذى ناقضت ونازعت المنهج اليونانى المالى ، ومهدت للتجريبية التى أنشأت العلوم الحديثة . وانبثقا عن المنهج أخرج النقد القديم مفاهيم للابداع تقوم على نصوصه نشاطا طبيعيا ، فيه من الناحية النفسية علم نفس للملكات ، وفيه من الناحية الاجتماعية تصور جغرافى يبنى من قبيل الجغرافيا البشرية القديمة .

٧ - المفهوم المذهبي : وإذا كان المستوى المذهبي من الخطاب النقدي يقوم أصلا فى الجدل الدائر بين الشعراء وأنصارهم وخصومهم ، وإذا كان البحث لم ينجح هذه الوجهة ، مكفيا بالقول ان الدراساتين قد أولوا هذا الجدل فى مذاهب الشعر عناية كبيرة ، ومكتفيا بالاشارة الى ما ينفض عمايتهم هذه من التأكد على الطابع المذهبي لهذا الجدل ، وعلى تميز هذا المستوى من الخطاب من المستويين الآخرين ، ومكتفيا بالامح الى أن هذه المذاهب المنازعة التى تختلف حول الشكل المخار للابداع ، والميل الجمالى الأعلى له ، تختلف - فى نفس الوقت - حول مفهوم الابداع الفنى ، وإذا كان البحث قد اكتفى بالاشارة مناشرة فى ثناياه الى ارتباط بعض المذاهب كعبيد الشعر ، أو عمود الشعر ، أو شعراء البديع - على سبيل المثال - بمفاهيم خاصة للابداع كالنأى والتجويد ، أو النقلائيه والصدف ، أو اقصاص الاصباغ الجميلة - على الترتيب المقابل للمذاهب المذكورة - وإذا كان البحث قد رأى أن يعالج المستوى المذهبي فى ظهوره خلال الخطاب المذهبي ، وأن يعالجه لدى نماذج محددة مختارة من القاد ، هم ابن طباطبا ، وعبد القاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجنى ، لكن يجسج بين البحث الجمعى . والمحد ، الفردى (monographic) ، زيادة للفائدة المنهجية . وبأصلا للمنهج فى استعمالات مختلفة ، فإن هذا كله لا يمنع ، بل يدفع الى القول ان مفهوم الابداع الفنى كان حاضرا فى الخطاب المذهبي ، يلعب فيه دورا ملموسا ، كما يدفع الى الايضاء بوضع دراسة جديدة للنقد القائم حول - وخلال - مذاهب الشعر العربى ، على أن تستفح هذه الدراسة من نتائج « البحث » ، وهى دراسة تحتاج الى جهد كبير ، أى كان « البحث » قد اضطلع بمسؤولية القيام بها لنشجبت به السبيل ، ولامتد به الأمد الى حيث لا يطقن بحث واحد ، أو ناحى واحد .

ولقد ظهر أن الماقد القديم ، فى خطابه المذهبي ، كان يحمل مالا

جمالياً أعلى يتجاوز ما كان يحمله أصحاب المذاهب المختلفة ، وكان يبصر شكلاً ابداعياً ومذهباً جمالياً يستوعب ويتجاوز الأشكال والمذاهب التي كان يرفعها السعراء ونصراؤهم وكان من شأن المنزل الجمالي الذي طالب به الناقد المنهجي أن يربل مناقضات المذاهب وأن يجمعها في طريق التنافس في الاحادة ، لا التنافس في الصراع .

٨ - قضايا النقد : ولقد أظهرنا البحث على أن الناقد القديم كان يركب من مفاهيمه الخاصة قضايا منطقية ، يستعين بها في التفكير في شؤون الابداع . فمصطلح الفضيحة يحتاج الى اعاده اصطلاح ، لانه في ضوء منهج تحليل الخطاب له مدلول مختلف عن مدلوله التقليدي كمرادف لكلمة مشكلة . انه تركيب منطقي من مفاهيم ، له فعالية في عملية التفكير . وينبع فدره وقبحة هذه التركيبات من أنها نجيب على التباس حاد نشأ بين الناس في تناولهم للابداع ، اذ يخلطون بين قضاياها الخاصة وقضايا صراعاتهم الاجتماعية ، فتأتي هذا التركيب يؤلف بين نقائص ، ويزيل عنها مناقضها ، ويرفع الالتباس الذي وضعه الناس عليها . ولا شك أن القضايا الثلاث التي اتخذ منها البحث مداخل للقضايا العديدة التي كان الخطاب القديم محملاً ، ومنقلاً ، بها ، تمهد للدراسة الشاملة المنشودة لجميع القضايا . ولا شك أن البحث كان منغولاً بوضع الأساس الملائم لدراسة القضايا عموماً ، وهذه القضايا الثلاث : الطبع والصناعة ، اللفظ والمعنى ، الابداع والسرقة ، على وجه الخصوص ، فلم يشمل كل شيء يتعلق بالقضايا الثلاث ، مكتفياً بكشف المدخل الصحيح لها ، مما يفتح الباب واسعاً أمام الدراسات القادمة لأمواصلة والاضافة والتعديل ...

قائمة المصادر والمراجع

(أ) مصادر ومراجع بالعربية

- ١ - القرآن الكريم
- ٢ - (إبراهيم) الدكتور زكريا إبراهيم
دراسات فى الفلسفة المعاصرة - القاهرة - مكتبة مصر - ط ١
- ١٩٦٨ م .
فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٦٦ م
مشكلة البنية - القاهرة - مكتبة مصر - بلا تاريخ .
مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - بلا تاريخ .
- ٣ - (إبراهيم) طه إبراهيم
تاريخ النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - دار الفكر العربى -
بلا تاريخ .
- ٤ - (إبراهيم) الدكتور عبد الستار إبراهيم
الانسان وعلم النفس - الكويت - عالم المعرفة - ط ١ - ١٩٨٥ م
- ٥ - (إبراهيم) الدكتورة فريدة إبراهيم
الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق - القاهرة - مكتبة
الشباب - بلا تاريخ .
- ٦ - (ابن أبى الحديد)
الفلك الدائر على المثل السائر - ملحق بالمثل السائر - انظر
ابن الأثير (ضياء الدين) .

- ٧ - (ابن الأثير) ضياء الدين بن الأثير
المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - تح : د . أحمد الحوفى
و د . بدوى طبانة - القاهرة - دار نهضة مصر - بلا تاريخ .
- ٨ - (ابن الأنبر) نجم الدين أحمد بن اسماعيل
جواهر الكز - تح . د . محمد زغلول سلام - الاسكندرية -
منشأة المعارف - ١٩٨٣ م .
- ٩ - (ابن خلدون)
المقدمة - القاهرة - المكتبة التجارية - بلا تاريخ .
- ١٠ - (ابن خلكان)
وفيات الأعيان - بيروت - دار الثقافة .
- ١١ - (ابن رشد)
تلخيص الخطابة - تح : د . عبد الرحمن بدوى - بيروت - دار
القلم - بلا تاريخ .
تلخيص ما بعد الطبيعة - تح : د . عثمان أمين - القاهرة -
مطبعة مصطفى البابى الحلبي - ١٩٥٨ م .
- ١٢ - (ابن رشيق)
العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده - تح : محمد محيى الدين
عبد الحميد - بيروت - دار الجيل - ط ٤ - ١٩٧٢ م .
- ١٣ - (ابن سلام) الجمحي
طبقات فحول الشعراء - تح : محمود محمد شاكر - القاهرة -
مطبعة المدنى - بلا تاريخ .
- ١٤ - (ابن سنان) الخفاجى
سر الفصاحة - شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى - القاهرة
- مكتبة صبيح - ١٩٦٩ م .
- ١٥ - (ابن سينا)
فن الشعر - ضمن نشرة بدوى لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس
- انظر أرسطو
حى بن يقظان - ضمن حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل
والسهروردى - تح : أحمد أمين - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ -
١٩٦٦ م .

- ١٦ - (ابن شهيد)
رسالة التواضع والذوايع - تح : بطرس البستاني - بيروت -
دار صادر - ١٩٦٧ م .
- ١٧ - (ابن طباطبا)
عيار الشعر - تح : د . عبد العزيز بن ناصر المانع - السعودية
دار العلوم - ١٩٨٥ م .
- ١٨ - (ابن قتيبة)
أدب الكاتب - تح : محمد محيى الدين عبد الحميد - القاهرة -
مطبعة السعادة - ط ٤ - ١٩٦٣ م .
الشعر والشعراء - تح : أحمد محمد شاكر - القاهرة - دار
المعارف - ط ٢ - ١٩٨٢ م .
- ١٩ - (ابن المديبر) إبراهيم بن المديبر
الرسالة العذراء - شرح د . زكى مبارك - القاهرة - دار الكتب
المصرية - ط ٢ - ١٩٣١ م .
- ٢٠ - (ابن منظور)
لسان العرب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٢١ - (ابن المعتز)
البيدع - تح : كراتشكوفسكى - بغداد - مكتبة المثنى - ط ٢ -
١٩٧٩ م .
طبقات الشعراء - تح : عبد الستار فراج - القاهرة - دار
المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م .
- ٢٢ - (ابن منقذ)
البيدع فى نقد الشعر - تح : د . أحمد أحمد بدوى ، د . حسام
عبد المجيد - مراجعة د . ابراهيم مصطفى - القاهرة - وزارة
الثقافة والارشاد - مطبعة البابى الحلبي - ١٩٦٠ م .
- ٢٣ - (ابن وهب) اسحاق
البرهان فى وجوه البيان - تح : د . حفنى محمد شرف -
القاهرة - مكتبة الشهاب - ١٩٦٩ م .
- ٢٤ - (أبو ريان) الدكتور محمد على أبو ريان
فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة - الاسكندرية - دار المعرفة
الجامعية - ١٩٨٥ م .

- ٢٥ - (أيوب زيد) الدكتور نصر حامد أبو زيد
العلامات فى التراث - ضمن أنظمة العلامات : مدخل الى
السيميوطيقا - اشراف سيزا فاسم ونصر حامد أبو زيد -
القاهرة - دار الياس المصرية - ١٩٨٦ م .
الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص - مجلة فصول - القاهرة -
المجلد الأول - العدد الثالث - ابريل ١٩٨١ م .
- ٢٦ - (أدلر) ألفرد
الحياة النفسية - تحليل علمى - ت : محمد بدران وأحمد محمد
عبد الخالق - تقديم فيليب مريت - القاهرة - لجنة التأليف
والترجمة والنشر - ١٩٤٤ م .
- ٢٧ - (آدمان) اروين
الفنون والانسان - ت : مصطفى حبيب - القاهرة - مكتبة
مصر - ط ١ - ١٩٦٦ م .
- ٢٨ - (أرسطو)
الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تح : د . عبد الرحمن
بدوى - بيروت - دار القلم - ١٩٧٩ م .
فن الشعر - ت ، تح : د . شكرى محمد عياد - القاهرة - دار
الكاتب العربى - ١٩٦٧ م .
فن الشعر - ت ، تح . د . عبد الرحمن بدوى - بيروت - دار
الثقافة - بلا تاريخ .
- ٢٩ - (اسبوزون) د . اسبوزون
الماركسية والتحليل النفسى - ت . د . سعاد الشرقاوى -
القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ٣٠ - (اسلام) الدكتور عزى اسلام
مفهوم المعنى : دراسة تحليلية - الكويت - حويليات آداب
الكويت - الرسالة ٣١ من الحولية السادسة - ١٩٨٥ م .
- ٣١ - (اسماعيل) الدكتور عبد الله اسماعيل
نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبى - القاهرة - ١٩٧٧ م .
- ٣٢ - (اسماعيل) الدكتور عز الدين اسماعيل
التفسير النفسى للأدب - القاهرة - مكتبة غريب - ط ٤ - ١٩٨٤ م

٣٣ - (الأصفهاني) أبو الفرج

- الأغاني - بيروت - دار الثقافة - ١٩٦٥ م .
ولقد أشرف على مراجعة وطبع المجلد الأول العلامة الشيخ
عبد الله العاليلي ، وموسى سليمان ، وأحمد أبو سعد . وقام
الأستاذ عبد الستار أحمد فراج على تحقيق الأجزاء : ١٥ -
١٨ ، ٢٠ - ٢٣ . ولم يذكر اسم محقق لبقية الأجزاء .

٣٤ - (الأصمعي)

- فحول الشعراء - تيج : د . محمد عبد المنعم خفاجي وطه
محمد الزيني - القاهرة - المطبعة المنيرية - ط ١ - ١٩٥٣ م .

٣٥ - (أفلاطون)

- في السفسطائيين والتربية : محاوره بروتاجوراس - ت : د .
عزت قرني - القاهرة - ١٩٨٢ م .
محاورات أفلاطون : أوطيفرون ، الدفاع ، أقريطون ، فيدون -
ت : د . زكي نجيب محمود - القاهرة - لجنة التأليف والترجمة
والنشر - ١٩٥٤ م .
محاوره مينون - ت : د . عزت قرني - القاهرة - مكتبة
الشباب - بلا تاريخ .

٣٦ - (أفلوطين)

- أثولوجيا - ضمن كتاب أفلوطين عند العرب - تيج : د .
عبد الرحمن بدوي - الكويت - ط ٣ - ١٩٧٧ م .

٣٧ - (اليوت) ت . س . اليسوت

- وظيفة النقد - ضمن كتاب : مقالات في النقد الأدبي - ت : د .
إبراهيم حمادة - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٢ م .

٣٨ - (أمين) أحمد أمين

- النقد الأدبي - القاهرة - النهضة المصرية - ط ٥ - ١٩٨٣ م .

٣٩ - (الأهواني) أحمد قواد

- جون ديوي - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٦٨ م .

٤٠ - (بارت) رولان بارت

- درس السيميولوجيا - ت : د . عبد السلام بمعبه العالي - الدار
البيضاء - بويقال - ط ٢ - ١٩٨٦ م .

- ٤١ - (الباقسلاقي)
اعجاز القرآن - تح : السيد أحمد صدقر - القاهرة - دار المعارف
- ط ٥ - ١٩٨١ م .
- ٤٢ - (البندري) الدكتور علي البندري
بحوث المطابقة لمقتضى الحال : زاد النقد الأدبي السليم -
القاهرة - مطبعة السعادة - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ٤٣ - (بندوي) الدكتور أحمد أحمد
أسس النقد الأدبي عند العرب - القاهرة - نهضة مصر -
١٩٧٧ م .
- ٤٤ - (بدوي) الدكتور عبد الرحمن بدوي
أرسطو - بيروت - دار القلم - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
مدخل جديد الى الفلسفة - الكويت - وكالة المطبوعات - ط ٢ -
١٩٧٩ م .
- ٤٥ - (برجسون)
الضحك : بحث في دلالة المضحك - تعريب سامي الدروبي
وعبد الله عبد الدايم - القاهرة - دار الكاتب المصري - ١٩٤٨ م
- ٤٦ - (برنار) كلود برنار
مدخل الى دراسة الطب التجريبي - ت : د . يوسف مراد . أ .
حمد الله سلطان - القاهرة - ١٩٤٤ م .
- ٤٧ - (البسيوني) الدكتور محمود البسيوني
الفن والتربية - الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه
- القاهرة - دار المعارف - ١٩٥٥ م .
- ٤٨ - (بفردج) و . أ . ب . بفردج
فن البحث العلمي - ت : زكريا فهمي - مراجعة د . أحمد
مصطفى أحمد - بيروت - ط ٤ - ١٩٨٣ م .
- ٤٩ - (البوشيخي) الشاهد البوشيخي
مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ -
بيروت - دار الآفاق الجديدة - ط ١ - ١٩٨٢ م .
- ٥٠ - (بيت) ولتر جاكسون بيت
تعريفات باتجاهات نقدية - ضمن كتاب - مقالات في النقد
الأدبي - انظر اليوت -

- ٥١ - (الثعالبي) أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل
النييسابورى
ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب - تح : محمد أبو الفضل
ابراهيم - القاهرة - نهضة مصر - ١٩٦٥ م .
فقه اللغة وسر العربية - القاهرة - بلا تاريخ .
- ٥٢ - (ثعلبى) أبو العباس أحمد بن يحيى بن زايد بن سميان الشيباني
قواعد الشعر - تح : د . محمد عبد المنعم خفاجى - القاهرة -
مطبعة البابى الحلبي - ط ١ - ١٩٤٨ م .
- ٥٣ - (المتاحف) أبو عثمان هروى بن بحر
البيان والتبيين - ط السندوبى - القاهرة - ط ١ - ١٩٢٦ م .
الحيوان - تح : عبد السلام هارون - القاهرة - مطبعة الحلبي
- ط ١ - ١٩٣٨ م .
- ٥٤ - (جارودى) روجيه جارودى
واقعية بلا ضفاف - ت : حليم طوسون - مراجعة فؤاد حداد -
القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٨ م .
- ٥٥ - (الجرجاني) الشريف على بن محمد
التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٣ م .
- ٥٦ - (الجرجاني) عبد القاهر الجرجاني
أسرار البلاغة - تصحيح محمد رشيد رضا - بيروت - دار
المعرفة - ١٩٧٨ م .
دلائل الاعجاز - تح : محمود محمد شاكر - القاهرة -
الخانجى - ١٩٨٤ م .
المقتصد فى شرح الايضاح لأبى على الفارسى - تح : د . كاظم
البحر المرجان - بغداد - دار الرشيد - ١٩٨٢ م .
- ٥٧ - (الجرجاني) القاضى أبو الحسن على بن عبد العزيز بن الحسن بن
ابن على
الوساطة بين المتنبي وخصومه - تح : محمد أبو الفضل ابراهيم .
على محمد البجاوى - القاهرة - دار احياء الكتب العربية - ط ٢ -
١٩٥١ م .

- ٥٨ - (الجرجاني) محمد بن علي
الاشارات والتنبيهات - تح : د . عبد القادر حسين - القاهرة -
نهضة مصر - ١٩٨٢ م .
- ٥٩ ... (جبرونباوم) جوستاف فون جبرونباوم
دراسات في الأدب العربي - ت : د . احسان عباس وآخرين -
بيروت - مكتبة الحياة - ١٩٥٩ م .
- ٦٠ - (جيمس) وليسم جيمس
بعض مشكلات الفلسفة - ت : د . محمد فتحى الشنيطى -
مراجعة د . زكى نجيب محمود - القاهرة - وزارة
الثقافة - ١٩٦٢ م .
- ٦١ - (جيوم) بول جيسوم
علم نفس الجشطلت - ت : د . صلاح مخيمر ، عبده ميخائيل -
مراجعة د . يوسف مراد - القاهرة - ١٩٦٣ م .
- ٦٢ - (الصاجرى) الدكتور طه الصاجرى
فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية : العصر الجاهلى والقرن الأول
الاسلامى - الاسكندرية - مطبعة رويال - ١٩٥٣ م .
- ٦٣ - (حسان) الدكتور قسام حسان
الأصول - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٢ م .
من خصائص العربية . - مقال بمجلة اللغة العربية - القاهرة -
الجزء ٤٧ - مايو ١٩٨١ م .
- ٦٤ - (حسين) الدكتور طه حسين
تحية من الأستاذ العميد لالمناء - مجلة الأدب - القاهرة - العدد
٤ - يونية ١٩٥٦ م .
فى الأدب الجاهلى - القاهرة - دار المعارف - ط ١٢ .
- ٦٥ - (حسين) الدكتور محيى الدين أحمد
القيم الخاصة لدى المبدعين - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م
- ٦٦ ... (انتشارى) الدكتور عبد المنعم انتشارى
موسوعة علم النفس والتحليل النفسى - القاهرة - مكتبة مدبولى
- ط ١ - ١٩٧٨ م .

- ٦٧ - (الحموى) ياقوت الحموى
معجم البلدان - بيروت - ١٩٨٤ م .
- ٦٨ - (حميدة) الدكتور عبد الرزاق حميدة
شياطين الشعراء : دراسة تاريخية نقدية مقارنة تستعين بعلم
النفس - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٦ م .
- ٦٩ - (حنورة) الدكتور مصرى عبد الحميد حنورة
الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية - القاهرة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م .
الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية - القاهرة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م .
رحلة الإبداع - مقال بمجلة الكويت - ديسمبر ١٩٨٠ م .
- ٧٠ - (الحوفى) الدكتور أحمد الحسوتى
شياطين الشعراء - مقال بمجلة مجمع اللغة العربية - الجزء
٣٩ - ١٩٧٧ م .
- ٧١ - (خان) الدكتور محمد عبد المعيد خان
الأساطير والخرافات عند العرب - بيروت - دار الحداثة -
ط ٤ - ١٩٨٢ م .
- ٧٢ - (الخطابى)
بيان اعجاز القرآن - ضمن : ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن -
تح : د . محمد زغلول سلام ، د . محمد خلف الله أحمد -
القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٧٦ م .
- ٧٣ - (خفاجى) الدكتور محمد شبيب المنعم خفاجى
تمهيد حول النقد والنقاد - المدخل الى كتاب « نقد الشعر »
لقدامة بن جعفر - انظر قدامة .
عيار الشعر لابن طباطبا - مقال بمجلة الشعر - القاهرة - العدد
١٢ - ١٩٧٨ م .
من تراثنا النقدى : أسرار البلاغة - مقال بمجلة الشعر -
القاهرة - العدد ١٤ - ١٩٧٩ م .
- ٧٤ - (خلاف) عبد الوهاب خلاف
علم أصول الفقه - الكويت - دار القلم - ط ١٠

- ٧٥ - (خُلف الله) الدكتور محمد خُلف الله أحمد
نظرية عبد القاهر الجرجاني فى أسرار البلاغة - مجلة آداب
الاسكندرية - المجلد الثانى .
من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده - القاهرة - معهد
البحوث والدراسات العربية - ط ٢ - ١٩٧٠ م .
- ٧٦ - (الخولى) الشيخ أمين الخولى
فن القول - القاهرة - دار الفكر العربى - ١٩٤٧ م .
النقد والحياة - مقال بمجلة الأدب - القاهرة - العدد ٣ -
مايو ١٩٥٦ م .
- ٧٧ - (الدروبي) الدكتور سامى الدروبي
علم الطبائع : المدرسة الفرنسية - القاهرة - دار المعارف -
١٩٦١ م .
علم النفس والأدب - القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م .
- ٧٨ - (درويش) الدكتور محمد طاهر
فى النقد الأدبى عند العرب - القاهرة - مكتبة الشباب - بسلا
تاريخ .
- ٧٩ - (الدميرى) كمال الدين محمد بن موسى
حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - البابى الحلبي - ط ٣ -
١٩٥٦ م .
- ٨٠ - (ديوى) جون ديوى
الفن خبرة - ت : د . زكريا ابراهيم - مراجعة وتقديم د . زكى
نجيب محمود - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٣ م .
- ٨١ - (الرازى) الامام فخر الدين الرازى
نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز - القاهرة - مطبعة الآداب
والمؤيد - ١٣١٧ هـ .
- ٨٢ - (الربيعى) الدكتور محمود الربيعى
نصوص من النقد العربى - المقدمة التحليلية - القاهرة - مكتبة
الشباب - ١٩٨٤ م .

- ٨٣ - (الرمانى)
النكت فى اعجاز القرآن - تح : د . محمد زغلول سلام ، د .
محمد خلف الله أحمد - ضمن : ثلاث رسائل - انظر : الخطابى .
- ٨٤ - (الروبى) الدكتور الفيت كمال
نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد
- بيروت - دار التنوير - ط ١ - ١٩٨٣ م .
- ٨٥ - (روتتر) جوليان روتتر
علم النفس الاكلينيكي - ت : د . عطية محمود هنا - القاهرة -
دار الشروق - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ٨٦ - (ريد) هيرت ريد
تعريف الفن - ت : د . ابراهيم امام ، مصطفى رفيق الأرئوطى
- القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٦٣ م .
الفن والمجتمع - ت : فارس مبرى ضاهر - بيروت - دار القلم
- ٨٧ - (زايد) الدكتور على عشرين زايد
البلاغة العربية : تاريخها . مصادرها . مناهجها - القاهرة -
مكتبة الشباب - ١٩٨٤ م .
- ٨٨ - (زقزوق) الدكتور محمد حمدي
تمهيد للفلسفة - القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٧٩ م .
- ٨٩ - (زكريا) الدكتور فؤاد زكريا
بين الفكر والآلة : الفلسفة والتكنولوجيا فى العالم القديم -
مجلة الكاتب - القاهرة - العدد ٥٦ - نوفمبر ١٩٦٥ م .
الحدود الفلسفية للبنائية - حوليات آداب الكويت - الحولية
الأولى - ١٩٨٠ م .
- ٩٠ - (زكى) الدكتور أحمد كمال
دراسات فى النقد الأدبى - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ٩١ - (الزمخشري)
أساس البلاغة - تح : ٩٠ عبد الرحيم محمود - بيروت - دار
المعرفة - ١٩٨٢ م .

- ٩٢ - (زهران) الدكتور همام عبد السلام زهران
الصحة النفسية والعلاج النفسى - القاهرة - عالم الكتب - ط ٢
- ١٩٧٨ م .
- ٩٣ - (سارتر) جان بول سارتر
الوجودية مذهب انسانى - ت : د . عبد المنعم الجفنى - القاهرة
- ط ٤ - ١٩٧٧ م .
- ٩٤ - (السامرائى) على عبد الرازق السامرائى
السرقات الادبية نبي شعر المتنبي - بغداد - مطبعة المعارف -
١٩٦٩ م .
- ٩٥ - (سكوت) وليد سكوت
تعريفات بمدخل النقد الادبى الخمسة - ضمن مقالات فى النقد
الادبى - انظر السوب .
- ٩٦ - (سكينر) ب . ف . سكينر
تكنولوجيا السلوك الانسانى - ت : د . عبد القادر يوسف -
الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٠ م .
- ٩٧ - (سلام) الدكتور محمد زغلول سلام
تاريخ النقد الادبى والبلاغة حتى القرن الرابع الهجرى -
الاسكندرية - منشأة المعارف - بلا تاريخ .
النقد الادبى الحديث - الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨١ م
اثر القرآن فى تطور النقد العربى الى آخر القرن الرابع الهجرى -
القاهرة - دار المعارف - ط ٣ .
- ٩٨ - (سلامة) الدكتور ابراهيم سلامة
بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - القاهرة - الأنجلو المصرية
- ط ١ - ١٩٥٠ م .
- ٩٩ - (سوسير) فرديناند سوسير
فصول من دروس فى علم اللغة - ت : د . عبد الرحمن أيوب -
ضمن : أنظمة العلامات . انظر (أبو زيد) .
- ١٠٠ - (سويف) الدكتور مصطفى سويف
الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - القاهرة -
دار المعارف - ط ٤ - ١٨٩١ م .

- دراسات نفسية فى الفن - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٣ م .
- العبقرية فى الفن - القاهرة - المكتبة الثقافية - ١٩٦٠ م .
- ١٠١ - (سيفرين) قرانك . ت . سيفرين
علم النفس الانسانى - اعداد - ت : د . طلعت منصور وآخري
- القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٧٨ م .
- ١٠٢ - (السيوطى)
الانسان فى علوم القرآن - بيروت - المكتبة المعافيه ١٩٧٣ م .
- ١٠٣ - (الشارونى) الدكتور حبيب الشارونى
فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية - القاهرة -
- الأنجلو المصرية - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ١٠٤ - (الشيخ) الدكتور عبد الواحد حسن الشيخ
قضايا النقد الأدبى والبلاغة عند اللغويين فى القرن الثالث
الهجرى - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ -
١٩٨٠ م .
- ١٠٥ - (ضيف) الدكتور شوقى ضيف
البلاغة تطور وتاريخ - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ .
- ١٠٦ - (طبانة) الدكتور بدوى طبانة
دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية الى نهاية القرن
الثالث الهجرى - القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٧ - ١٩٧٥ م .
السرفقات الأدبية : دراسة نى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها -
القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٤ - ١٩٧٥ م .
- ١٠٧ - (طه) الدكتورة هند حسين طه
النظرية النقدية عند العرب - العراق - ١٩٨١ م .
- ١٠٨ - (الطويل) الدكتور توفيق الطويل
العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى - القاهرة - دار النهضة
العربية - ١٩٦٨ م .
- ١٠٩ - (الهانى) الدكتور سامى هكى الهانى
الاسلام والشعر - الكويت - عالم المعرفة - ١٩٨٣ م .
- مفهوم الابداع - ٣٥٣

- ١١٠ - (عباس) الدكتور احسان عباس
تاريخ النقد الأدبي عند العرب - بيروت - دار النفاة - ط ٣ -
١٩٨١ م .
- ١١١ - (عبد البديع) الدكتور لطفي عبد البديع
فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث - جدة - النادي
الأدبي الثقافي - ط ٢ - ١٩٨٦ م .
- ١١٢ - (عبد القواب) الدكتور صلاح الدين محمد عبد القواب
موقف الاسلام من الشعر - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٢ م .
- ١١٣ - (عبد الرحمن) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن
قضايا الشعر في النقد العربي - القاهرة - مكتبة الشهاب -
١٩٧٧ م .
- ١١٤ - (عبد الرحمن) الدكتور مفصور عبد الرحمن
مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجنى - القاهرة
- الأنجلو المصرية - ١٩٨٠ م .
- ١١٥ - (العبد) الدكتور عبد اللطيف محمد العبد
التفكير المنطقى - القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٧٨ م .
- ١١٦ - (عبد الغفار) الدكتور عبد السلام عبد الغفار
مقدمة فى الصحة النفسية - القاهرة - دار النهضة العربية -
١٩٨٣ م .
- ١١٧ - (عبد القادر) حامد عبد القادر
فى علم النفس - بالاشتراك مع محمد عطية الابراشى ، ومحمد
مظهر سعيد - القاهرة - مطبعة المعرفة - ط ١ - ١٩٣٢ م .
- ١١٨ - (عبد المطلب) الدكتور محمد عبد المطلب
البلاغة والاسلوبية - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب -
١٩٨٤ م .
- ١١٩ - (عبد المعطى) الدكتور على عبد المعطى
رؤية معاصرة فى علم المناهج - الاسكندرية - دار المعرفة الجامعية
١٩٨٧ م .
مساخرات فى مشكلة الابداع الفنى - رؤية جديدة - الاسكندرية
- دار المعرفة الجامعية - ١٩٨٤ م .

- ١٢٠ - (عثمان) الدكتور عيد الفتح عثمان
نظرية الشعر فى النقد القديم - القاهرة - مكتبة الشباب -
١٩٨١ م .
- ١٢١ - (العراقى) الدكتور محمد عاطف العراقى
تجديد المذاهب الفلسفية والكلامية - القاهرة - دار المعارف -
ط ٣ - ١٩٧٦ م .
دراسات فى مذاهب فلاسفة المشرق - القاهرة - دار المعارف -
ط ١ - ١٩٧٢ م .
الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا - القاهرة - دار المعارف -
١٩٧١ م .
- ١٢٢ - (العسكرى) أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكرى المتوفى
سنة ٣٨٢ م
المصون فى الأدب - تح: عبدالسلام هارون - الخانجي - ١٩٨٢ م .
- ١٢٣ - (العسكرى) أبو هلال الحسن بن عبد الله المتوفى بعد
سنة ٣٩٥ م
جمهرة الأمثال - بهامش كتاب مجمع الأمثال - انظر الميدانى .
ديوان المعانى - القاهرة - القدسي - بلا تاريخ .
كتاب الصنائع - تح : د . مفيد قميحة - بيروت - دار الكتب
العلمية - ط ١ - ١٩٨١ م .
- ١٢٤ - (العشماوى) الدكتور محمد زكى العشماوى
قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث - بيروت - دار النهضة
العربية - ١٩٧٩ م .
- ١٢٥ - (عصفور) الدكتور جابر عصفور
الصور الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - القاهرة -
دار المعارف - ١٩٨٠ م .
- ١٢٦ - (سلام) الدكتور عيد الواحد سلام
قضايا ومواقف فى التراث النقدى - القاهرة - الشباب - ١٩٧٩ م .
- ١٢٧ - (عنبر) أحمد محمد عنبر
قضية الأدب بين اللفظ والمعنى وبين الأشكال والمدلولات قديما
وحديثا - القاهرة - دار الكتاب العربى - ١٩٥٤ م .

- ١٢٨ - (عوض) الدكتور وميسيس عوض
موقف ماركس وانجلز من الآداب العالمية - القاهرة - دار الفكر
العربي - ط ١ - ١٩٤٧ م .
- ١٢٩ - (عوض) الدكتور يوسف فور
الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى - جدة - مكتبة العلم -
١٩٨٣ م .
- ١٣٠ - (عيساد) الدكتور شكرى محمد عيساد
تأثير كتاب الشعر فى البلاغة العربية - دراسة ملحقة بتحقيقه
كتاب الشعر لأرسطو . انظر أرسطو .
- ١٣١ - (الغزالى) حجة الاسلام الامام ابو حامد الغزالى
مشكاة الأنوار - تح : د . ابو العلا عفيفى - القاهرة - الدار
القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٤ .
- ١٣٢ - (غلبسونجى) بول غلبسونجى
ابن النفيس - القاهرة - الدار المصرية للتأليف والترجمة -
بلا تاريخ .
- ١٣٣ - (فتجنشستين) لودفيج فتجنشستين
رسالة منطقية وفلسفية - ت : د . عزمى اسلام - القاهرة -
الأنجلو المصرية - ١٩٦٨ م .
- ١٣٤ - (فرج) الدكتور صفوت فرج
الابداع والمرض العقلى - القاهرة - دار المعارف - ط ١ -
١٩٨٣ م .
- ١٣٥ - (فرويد) سيجموند فرويد
ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية - ت : يعامى محمود على -
قاهرة - دار المعارف - ١٩٨٠ م .
- الحرب والحضارة والحب والموت - ت : د . عبد المنعم الحفنى -
القاهرة - مكتبة مدبولى - ط ٣ - ١٩٧٧ م .
- سيانى والتحليل النفسى - ت : د . مصطفى زيور ، د . عبد المنعم
المهجى - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٨١ م .
- الطوطم والتابو - ت : بوعلى ياسين - سوريا - دار الحوار -
ط ١ - ١٩٨٣ م .

- المحاضرات التمهيدية فى علم النفس التحليلي - ت : د .
عزت راجح - القاهرة - ١٩٥٢ م .
ما فوق مبدأ اللذة - ت : د . اسحق رمزي - القاهرة - دار
المعارف - ١٩٨٠ م .
معالم التحليل النفسى - ت : د . محمد عثمان نجاشي -
القاهرة - دار الشروق - ط ٥ - ١٩٨٣ م .
موسى والتوحيد - ت : د . عبد المنعم الحفنى - القاهرة - الدار
المصرية للطباعة والنشر - ط ٣ - ١٩٧٨ م .

١٣٦ - (فضل) الدكتور هـ صلاح فضل

- على الأساطير - مسأله واجباته - بيروت - دار الآفاق
الجديدة - ط ١ - ١٩٨٥ م .
منهج الواقعية فى الابداع الأدبى - القاهرة - دار المعارف -
ط ٢ - ١٩٨٠ م .
نظرية البنائية فى النقد الأدبى - القاهرة - الأنبار المصرية -
ط ٢ - ١٩٨٠ م .

١٣٧ - (فيشر) أرفست فيشر

- ضرورة الفن - ت . أسعد حليم - القاهرة - الهيئة المصرية
للعمارة للكتاب - ١٩٨٦ م .

١٣٨ - (قاسم) الدكتورة سـ سـ قاسم

- السيمبويطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد - ضمن : أنظمة
العلامات - انظر - أبو زيد .

١٣٩ - (القالى)

- الأمالى - نشر محمد عبد الجواد الأصمعى بدار الكتب المصرية
- بيروت - ١٩٨٠ م .

١٤٠ - (قدامه) قدامه بن جعفر

- نقد الشعر - ت : د . محمد عبد المنعم خفاجى - مكتبة الكليات
الأزهرية - ١٩٨٠ م .

١٤١ - (القرشى) أبو زيد محمد بن أبى الخطاب

- جمهرة اشعار العرب - ت : على محمد البجاوى - القاهرة -
نهضة مصر - ١٩٨١ م .

- ١٤٢ - (القرطاجنى) هازم القرطاجنى
منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تح: محمد الحبيب بن الخوجة -
تونس - دار الكتب الشرقية - ١٩٦٦ م .
- ١٤٣ - (القزوينى) الامام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزوينى
الخطيب
التلخيص فى علوم البلاغة - شرحه : عبد الرحمن البرقوقي -
بيروت - دار الكاتب العربى - بلا تاريخ .
- ١٤٤ - (القزوينى) الامام زكريا بن محمد بن محمود
عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات - ملحق بالجزء الثانى
من حياة الحيوان الكبرى - انظر : الدميرى .
- ١٤٥ - (قطيب) سيد قطيب
النقد الأدبى : اصوله ومناهجه - القاهرة - دار الشروق - ط
٥ - ١٩٨٣ م .
- ١٤٦ - (القط) الدكتور عبد القادر القط
مفهوم الشعر عند العرب - ت : د . عبد الحميد القط - القاهرة
- دار المعارف - ١٩٨٢ م .
- النقد العربى القديم والمنهجية - مجلة فصول - القاهرة - المجلد
الأول - العدد ٣ - ابريل - ١٩٨١ م .
- ١٤٧ - (قنصوة) الدكتور هـ صلاح قنصوة
فلسفة العلم - دار الثقافة - ١٩٨٦ م .
- الموضوعية فى العلوم الانسانية - عرض نقدى لمناهج البحث -
القاهرة - دار الثقافة - ١٩٨٠ م .
- ١٤٨ - (القيروانى) عبد الكريم النهشلى
المتع فى صنعة الشعر - تح : د . محمد زغلول سـلام -
الاسكندرية - منشأة المعارف - ١٩٨٠ م .
- ١٤٩ - (كارلوني)
النقد الأدبى - بالاشتراك مع فيللو - ت : كيتى سالم - بيروت
- عريديات - ط ٢ - ١٩٨٤ م .
- ١٥٠ - (كـرم) الدكتور يوسف كـرم
تاريخ الفلسفة الحديثة - القاهرة - دار المعارف - ط ٦ -
١٩٧٩ م .

- ١٥١ - (كروتشه) يفتدو كروتشه
المجلد فى فلسفة الفن - ت : د : سامى الدروبي - القاهرة -
دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م .
- ١٥٢ - (ماكورى) جيون ماكورى
الوجودية - ت : د : امام عبد الفتاح امام - الكويت - عالم
المعرفة - ١٩٨٢ م .
- ١٥٣ - (القسود) أبو القباسي محمود بن يزيه
الكامل فى اللغة والأدب - بيروت - مكتبة المعارف - بلا تاريخ .
البلاغة - تح : د : رمضان عبد التواب - القاهرة -
الثقافة الدينية - ط ٢ - ١٩٨٥ م .
- ١٥٤ - (مجاهد) مجاهد عبد المنعم مجاهد
علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة - القاهرة - الأنجلو المصرية -
ط ٢ - ١٩٨٠ م .
- ١٥٥ - (مذكور) الدكتور إبراهيم بيومي مذكور
فى الفلسفة الاسلامية : منهج وتطبيقه - القاهرة - دار المعارف
- ط ٣ - ١٩٨٣ م .
- ١٥٦ - (مراد) الدكتور يوسف مراد
يوسف مراد والمذهب التكاملى - اعداد وتقديم د : مراد وهبه -
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤ م .
- ١٥٧ - (المرسي) الدكتور محمود الحسيني المرسي
مفهوم الشعر فى النقد العربى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى
- القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٣ م .
- ١٥٨ - (المرزوقى)
شرح ديوان الحماسة - نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون -
القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ط ١ - ١٩٥١ م .
- ١٥٩ - (السعدى) أبو الحسن على بن الحسين بن على
مروج الذهب ومعادن الجوهر - تح : محمد محيى الدين عبد
الحميد - القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - ط ٣ - ١٩٥٨ م .

- ١٦٠ - (مطلوب) الدكتور أحمد مطلوب
أساليب بلاغية - الكويت - وكالة المطبوعات - ١٩٨٠ م .
معجم المصطلحات البلاغية ونظورها - بغداد - مطبعة المجمع
العلمي العراقي - ١٩٨٣ م .
الجراء الأول والثاني .
عبد القاهر وسوسير - بغداد - مجلة الأقسام - العدد ١٢ -
١٩٨٣ م .
- ١٦١ - (مكاوي) الدكتور عبد الشفار مكاوي
نداء الحقيقة - القاهرة - دار الثقافة - ١٩٧٧ م .
- ١٦٢ - (مندور) الدكتور محمد مندور
فن الشعر - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م .
في الميزان الجديد - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
النقد المنهجي عند العرب - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
- ١٦٣ - (منصور) الدكتور طلعت منصور
أسس علم النفس العام - بالاشتراك مع د . أنور الشرقاوي ، د .
عادل عز الدين ، د . فاروق أبو عوف - القاهرة - الأنجلو
المصرية - ١٩٨١ م .
- ١٦٤ - (موسى) الدكتور أحمد إبراهيم موسى
الصيغ البدئية - القاهرة - الكتاب العربي - ١٩٦٩ م .
- ١٦٥ - (مومني) الدكتور قاسم مومني
نقد الشعر في القرن الرابع الهجري - القاهرة - دار الثقافة -
١٩٨٢ م .
- ١٦٦ - (الميداني) أبو الفضل أحمد الفيضاني
مجمع الأمثال - القاهرة - المطبعة الأميرية - ١٣١٠ هـ .
- ١٦٧ - (ناصف) الدكتور مصطفى ناصف
دراسة الأدب العربي - القاهرة - دار الأندلس - ١٩٨١ م .
عن الصيغة الانسانية للدلالة - مجلة فصول - القاهرة - المجلد
السادس - العدد ٢ - يناير ١٩٨٦ م .
النحو والشعر : قراءة في دلائل الإعجاز - مجلة فصول -
المجلد الأول - العدد ٣ - أبريل ١٩٨١ م .

نظرية المعنى فى النقد العربى - القاهرة - دار الأندلس - ط ٢ - ١٩٨١ م .

١٦٨ - (الفشار) الدكتور على سامى الفشار

مناهج البحث عند مفكرى الاسلام ونقد المسلمين للمنطق
الأرسططاليسى - القاهرة - دار الفكر العربى - ط ١ - ١٩٤٧ م
نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام - القاهرة - دار المعارف -
ط ٨ - ١٩٨١ م .

١٦٩ - (الفشار) الدكتور مصطفى الفشار

نظرية العلم الأرسطية : دراسة فى منطق المعرفة العلمية عند
أرسطو - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٦ م .

١٧٠ - (نصر) الدكتور عاطف عبودة نصر

الخيال : مفهوماته ووظائفه - القاهرة - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ط ١ - ١٩٨٤ م .

١٧١ - (نعيم) الدكتور محمد السيد نعيم

فى الفلسفة الاسلامية وصلاتها بالفلسفة اليونانية - القاهرة -
ط ١ .

١٧٢ - (الفيسابورى) الواحدى النيسابورى

أسباب النزول - بهامشه : الناسخ والمنسوخ لهبة الله بن سلامة
- بيروت - عالم الكتب - بلا تاريخ .

١٧٣ - (هدارة) الدكتور محمد مصطفى هدارة

مشكلة السرقات فى النقد العربى : دراسة تحليلية مقارنة -
القاهرة - الأنجلو المصرية - ١٩٥٨ م .

١٧٤ - (هلال) الدكتور محمد الغنيمى هلال

الأدب المفارن - القاهرة - الأنجلو المصرية - ط ٣ - ١٩٦٢ م .
الرومانتيكية - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .
النقد الأدبى الحديث - القاهرة - نهضة مصر - بلا تاريخ .

١٧٥ - (الهياوى) محمد الهياوى

الطبع والصناعة - القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٣٨ م .

١٧٦ - (هوراس)

فن الشعر - ت : د . لويس عوض - القاهرة - الهيئة المصرية
العامة للكتاب - ١٩٨٨ م .

١٧٧ - (هيدجر) هارتن هيدجر

ما الفلسفة ؟ - ما الميتافيزيقا ؟ - هيدرلن وماهية الشعر - ت :
فؤاد كامل ، محمود رجب - مراجعة وتقديم د . عبد الرحمن بدوي
- القاهرة - دار الثقافة - ١٩٧٤ م .

١٧٨ - (ويليك) رينيه ويليك

اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين - ضمن مقالات
في النقد الأدبي - انظر اليوت .
نظرية الأدب - بالاشتراك مع أوستن وارين - ت : محسى الدين
صبحي - مراجعة د . حسام الخطيب - القاهرة - بلا تاريخ .

١٧٩ - (يوتس) الدكتور انتصار يوتس

السلوك الانساني - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٤ م .

(ب) مراجع بالإنجليزية

1. Adams, Hazard, The Interests of Criticism : An Introduction to Literary Theory, Harcourt, 1969.
2. Arieti, Silvano, Creativity, The Magic Synthesis, New York, 1976.
3. Aristotle, The Republic, book X, in Literary Criticism: An Introductory Reader, edited by, Lionel Trilling, Holt, Rinehart & Winston, Inc, 1975.
4. Barthes, Roland, The Reality Effect, in French Literary Theory today, A Reader, edited by, Tzvetan Todorov, trans by, R. Carter, Cambridge, 1982.
5. Bleicher, Josef, The Hermeneutic Imagination, London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
6. Cassirer, Ernst, Language & Myth, trans by, Susanne K. Langer, New York, Dover Publications, Inc. 1953.
7. Cuddon, J. A., A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin, 1984.
8. Felix Klin - Frank, The Hamasa of Abu Tamam, Leiden, E. J. Brill, 1972.
9. Fryer, Henry — sparks, General Psychology, New York, Barnes & Noble Inc. 1954.

10. Goldman, Lucien, Luckacs & Heidegger, 'Towards a New Philosophy, Trans by William Q. Boelhower, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.
11. Jung, C. G., The spirit in Man, Art & Literature, trans by, R.F.C. Hull, London, Ark Paperbacks, 1984.
12. Lacey, A. R., A Dictionary of Philosophy, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.
13. Merleau-Ponty, Morris, Eye & Mind, in. Aesthetics, Oxford Readings in Philosophy, edited by, Harold Osborne, Oxford, 1979.
14. Norris, Christopher, Deconstruction, Theory & Practice, London, Methuen, 1982.
15. Plato Ion, in Literary Criticism, See Aristotle.
16. Richards, I. A., Principles of Literary Criticism, London, Routledge & Kegan Paul, 1967.
17. Zurif, Edgar, B. & Blumstein, Sheila, F., Language & the Brain, in Linguistic Theory & Psychological Reality, edited by Halle, London, Cambridge, 1981.
18. Skura, Meredith Anne, The Literary Use of the Psychoanalytic Process, London, Yale University Press, 1984.
19. Stelzer, Steffen, A Last Attempt to Grasp Poetry : Notes on Hegel's lectures on the Philosophy of Art, Alif : Journal of comparative Poetics, Cairo, American University, 1981.

فهرس

الموضوع	رقم الصفحة
الاهداء	٦
المقدمة	٧
تمهيد	١٨
١ - الاتجاهات الأساسية فى دراسات الابداع الحديثة	١٩
٢ - مع التجريبيين	٢٣
٣ - مع التحليليين	٣١
٤ - مع الانسانيين	٣٦
٥ - مناقشة	٤٢
القسم الأول : (المفهوم الأول للابداع الفنى)	٤٦
١ - تعريف المفهوم	٤٧
٢ - تطور المفهوم	٦٣
٣ - تفسيرات الدارسين	٨٣
٤ - تفسير المفهوم	٨٨
القسم الثانى : (المفهوم المنهجى للابداع الفنى)	١٠٦
١ - مشكلة المنهج فى النقد القديم	١٠٧
٢ - المنهج التجريبي فى النقد القديم	١٢١
٣ - تعريف المفهوم	١٣٢
	٣٦٥

الموضوع	رقم الصفحة
٤ - تطور المفهوم	١٥٠
٥ - تفسير المفهوم	١٨٠
القسم الثالث (المفهوم المذهبي للابداع الفنى)	١٩٨
١ - تمهيد فى المفهوم المذهبي	١٩٩
٢ - عبد القاهر الجرجاني	٢٠٤
٣ - ابن طباطبا العلوى	٢٣٠
٤ - حازم القرطاجنى	٢٥٠
القسم الرابع : مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم	٢٧٦
١ - التعريف بقضايا النقد القديم	٢٧٧
٢ - الطبع والصنعه	٢٩١
٣ - اللفظ والمعنى	٣٠١
٤ - السرقات	٣٢١
الخاتمة	٣٣٥
قائمة المصادر والمراجع	٣٤٠
(١) مصادر ومراجع بالعربية	٣٤١
(ب) مراجع بالانجليزية	٣٦٣

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإبداع بدار الكتب ١٩٩٣/٧٠٣٨

ISBN — 977 — 01 — 3443 — 0

يسمى هذا الكتاب إلى إعادة النظر في التراث النقدي القديم بطريقة تغاير الطرق المألوفة الشائعة في قراءة هذا التراث قراءة تاريخية تبحث عن انتقال هذا النقد من الذوق الساذج إلى التأليف الدقيق . ولأجل هذه الغاية يعالج الكتاب النقد القديم في ضوء منهج تحليل الخطاب المعاصر ، فيرى فيه مستويات شتى ، بعضها أوّلى يعود إلى المتلقى البسيط للنص الأدبي الذي كان يتصور الإبداع الأدبي تصوراً أسطورياً خيالياً يسرى فيه عمل شياطين وقوى خفية ، وبعضها منهجي يعود إلى الناقد المتخصص الذي يُفنى بتنظيم العمل النقدي ، وبعضها مذهبي يعود إلى الصراع حول أشكال الكتابة الأدبية . ويطرح الكتاب نظرية بخصوص النقد المنهجي تحاول أن تقرأ قراءة جديدة على أساس تجريبي . ثم يلتفت الكتاب إلى القضايا التي استخلصها الباحثون من النقد القديم فيحاول أن يفيد فيها النظر على نحوٍ يمزج بين المادة القديمة والمنهجية المعاصرة .